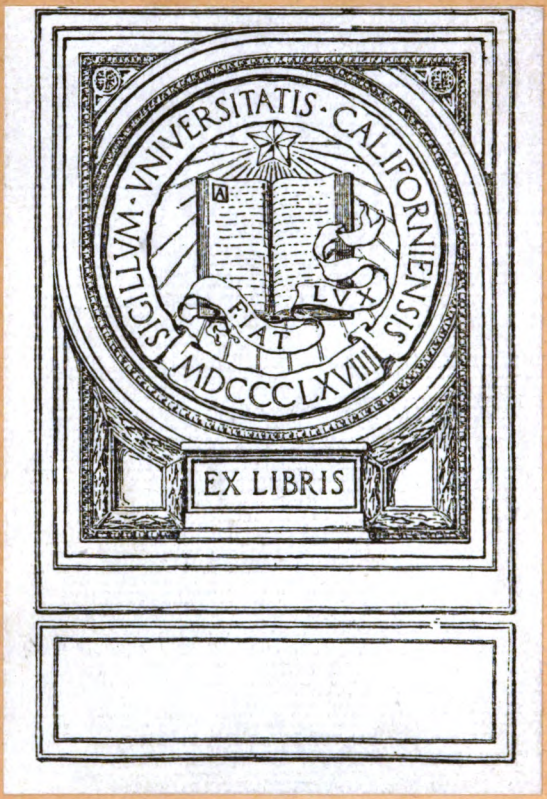
BH
301
F6V5

UC-NRLF
$B 7 356

ROBERT VISCHER

DREI SCHRIFTEN ZUM ÄSTHETISCHEN FORMPROBLEM

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PHILOSOPHIE

UND

GEISTESWISSENSCHAFTEN

IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH MAIER / GEORG MISCH / EDUARD SPRANGER
UND EMIL WOLFF

HERAUSGEGEBEN
VON
ERICH ROTHACKER

NEUDRUCKE

6. BAND

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1927

Digitized by Google

ROBERT VISCHER

DREI SCHRIFTEN ZUM ÄSTHETISCHEN FORMPROBLEM

MAX NIEMEYER / VERLAG / HALLE/SAALE / 1927

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

B 4301
F6 Y5

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik. 1872 (Leipzig, Hermann Credner, 1873; in Kommission Stuttgart, Jul. O. Galler) 1

Vorwort 1

Über die Formen der räumlichen Auffassung 6

Gesichtsempfindung 8

Bildvorstellung 14

Gefühl und Gemüt 18

Der Phantasiewille 32

Der Künstler 36

Das künstlerische Umbilden 38

A. Die reine Form und die Stilisierung 38

B. Die unbewußte Kraft der organischen Gestalt und die künstlerische Potenzierung derselben. (Organisierung) . 39

C. Die bewußte Gestaltidee und die Idealisierung 41

Der ästhetische Akt und die reine Form. 1874 (Die Literatur, Wochenschrift für das nationale Geistesleben der Gegenwart, herausgegeben von Paul Wislicenus, Leipzig 1874). . . . 45

Über ästhetische Naturbetrachtung. Ein Vortrag. 1890 (Deutsche Rundschau, herausgegeben von Jul. Rodenberg, Berlin 1893) 55

Anmerkungen 77

679590

Digitized by Google

Digitized by Google

Univ. of California

ÜBER DAS OPTISCHE FORMGEFÜHL

„Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."
Eduard Mörike, Auf eine Lampe.

VORWORT

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ist hauptsächlich von jener Erörterung über die reine Form ausgegangen, welche mein Vater zum ersten Mal in der Kritik seiner Ästhetik (a. 1866)[1]) in bestimmter Weise an die Spitze der ästhetischen Frage stellt. Soll es nämlich, wie er gegen die Herbartische Schule geltend macht, eine inhaltslose Form überhaupt nicht geben, so müssen diese kein eigenes Seelenleben darstellenden Formen, auf die sich jene Schule mit einem Scheine von Recht beruft, als solche nachgewiesen werden, welchen wir, die Beschauenden, dennoch vermöge eines unwillkürlichen Aktes der Übertragung unseres eigenen Gefühles einen seelenvollen Inhalt zuschreiben. In seiner Ästhetik[2]) selbst hatte er diesen Formbegriff nur gelegentlich angedeutet, z. B. in der Baukunst[3]) (a. 1851), ebenso in der Lehre vom Naturschönen (a. 1847), woselbst er die ästhetische Wirkung aller anorganischen Erscheinung, — auch des ersten Organischen, der Pflanze, also des ganzen Landschaftsgebietes aus einem ahnenden Leihen, einem unbewußten Unterlegen von Seelenstimmungen[4]) erklärt. Nun aber stellt er diesen Begriff scharf heraus und entwickelt ihn unter dem

[1]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge. N. F. Heft 5. (Zweite Auflage, München 1922. Bd. IV.)

[2]) Fr. Vischer, Ästhetik oder Wissensch. des Schönen. Mäcken 1846. (Zweite Auflage, München 1922.)

[3]) Ebenda § 561.

[4]) Fr. Vischer, Kritische Gänge. Heft 5. S. 140. (Zweite Auflage, Bd. IV, S. 318.)

Digitized by Google

Namen „*Formsymbolik*“. Er bezeichnet dieselbe als ein „inniges Ineinsfühlen von Bild und Inhalt“[1]), welches historisch in den Naturreligionen zu einer völligen „Verwechslung“ wird. „Von dieser unterscheidet sich die im Wesen der Phantasie allgemein menschlich begründete, psychisch notwendige Formsymbolik dadurch, daß die Freiheit der Einsicht in das eigene Verfahren als ein bloß vergleichendes vorbehalten bleibt.“

Wie kommen wir aber zu dieser tiefen, dunklen, sichern, innigen und doch freien Ineins- und Zusammenfühlung?[2]) — „Wir werden annehmen dürfen, daß jeder geistige Akt in bestimmten Schwingungen — und wer weiß, welchen? — Modifikationen des Nervs sich in der Art vollzieht und zugleich reflektiert, daß diese sein Bild vorstellen, daß also ein symbolisches Abbilden schon im Innern des Organismus stattfindet. Die äußeren Erscheinungen, welche so eigentümlich auf uns wirken, daß wir ihnen unwillkürlich Seelenstimmungen unterlegen, müssen sich zu diesem innern Abbilden verhalten wie seine objektive Darstellung und Auseinanderlegung; der vorausgesetzten Neigung des Nervs zu den betreffenden Schwingungen kommt das entsprechende Naturphänomen entgegen, weckt sie zur Aktion, stärkt und bestätigt sie und hiemit die in ihr sich spiegelnde Seelenbewegung“[3]). „Die verschiedenen Dimensionen der Linie und Fläche, die Unterschiede ihrer Bewegung wirken sinnbildlich; das Senkrechte erhebt, das Wagrechte erweitert, das Geschwungene bewegt lebhafter als das Gerade, gemahnt an Ausbiegung und Einlenkung des inneren Lebens von und zu gegebenen Punkten und Gesetzen“[4]).

Es ist das ein Thema, vor dem schon Viele stehen geblieben sind, aber immer nur im Vorbeigehen. Den ersten konzentrierten Versuch, dieser Frage Genüge zu tun, macht J. V. Völker in seiner „Analyse und Symbolik“ (a. 1861)[5]); einer sinnigen Schrift, welcher ich mancherlei Aufmunterung und Anleitung zu eigenem Beobachten verdanke. Allein der Verfasser, so rein und scharf gezeichnet ihm auch die Erscheinungen gegenüberstehen, bringt es doch nicht zu einer klaren Abstraktion der Hauptbegriffe, um

---

[1]) Ebenda S. 141. (S. 319.)
[2]) Ebenda S. 142. (S. 320.)
[3]) Ebenda S. 143. (S. 320.)
[4]) Ebenda S. 145. (S. 322.)
[5]) Anal. u. Symb. Hypothesen aus der Formenwelt. Leipzig. Weigel.

Digitized by Google

welche es sich hiebei handelt, um welche sich alle diese Eindrücke drehen. Dessen ist er selber auch in ganz freier Weise geständig (vgl. Vorwort). Übrigens ist es abgesehen von persönlichen Gründen immer ganz natürlich, wenn solche kühnen Versuche, die fast ohne alle Prämissen der Tradition, ohne alle Stützen von Vorgängern gemacht werden, den Charakter eines primitiven, dunklen Wogens der Gedanken an sich haben. Es ist ein etwas trüb gährender Most, ein Sauser, den uns der Verfasser einschenkt. Leider vergißt er zuweilen beim Ausschenken von fremden Weinen, den Flaschen auch ihre „Etikette" aufzukleben[1]).

Bestimmt ausgesprochen und eingereiht in den Bau der systematischen Ästhetik wurde der Begriff der „Formensymbolik" zum ersten Male von K. Köstlin (a. 1862)[2]). Und besonders ist es der Begriff der „Vorstellungsassoziationen", welcher hier zu Grunde gelegt wird. (S. 321.) Der Verfasser weist im Eingange dieser Untersuchung darauf hin, wie in der Musik durch die Klangformen eine lebendig „anklingende" Vergegenwärtigung von „Gegenständen" erweckt werde, welche eben diese (Klang-) Formen „spezifisch als ihre Gattungseigenschaft an sich haben", so daß wir, wenn wir dieselben hören, „diese Gegenstände mitzusehen, mitzuvernehmen glauben können" („sanfte, milde" Töne gleich geistiger Sanftmut); ferner wie von der Musik „durch Anklingen an die Vorstellung die Gegenstände indirekt symbolisch nachgebildet werden". Auch im Anblick der räumlichen Erscheinung ist uns bewußt, daß „schon eine Form an eine andere erinnern, Symbol einer anderen Formgestaltung sein kann, so Körpergröße Symbol geistiger Größe, Bedeutsamkeit, Reife". — „Alle quantitativen Formbeschaffenheiten erinnern an die ihnen entsprechenden qualitativen, alle sinnlichen an die ihnen entsprechenden geistigen Formbeschaffenheiten." — „Wie der menschliche Geist lebendig genug ist, um durch Ähnliches an Ähnliches erinnert zu werden, so ist er auch stark genug mit sich selber

[1]) S. Völkers „Anal. u. Symbolik" S. 127. „Die Religion ist ein Heimweh des Geistes nach seiner Wahrheit und hiemit ist schon die Transzendenz über alles Endliche, sowie die Einigung der geteilten Zustandsmomente des sich Verlorenhabens in einen höheren Sammelpunkt als Konvergenz begründet." Vgl. Fr. Vischer, Ästhetik. 1. Teil, S. 162. (Zweite Auflage, S. 170.) „Die Religion ist ein Heimweh des Geistes nach seiner Wahrheit. Schon dadurch ist die Transzendenz in der Religion bedingt" usf.

[2]) Ästhetik. Tübingen. Laupp. S. 322—326.

Digitized by Google

beschäftigt, auf sich selber gerichtet, sein selber sich bewußt, um namentlich Ähnlichkeiten äußerer Dinge mit seinen eigenen Zuständen, Erlebnissen, Empfindungen, Stimmungen, Affekten, Leidenschaften überall wahrzunehmen, in Allem sich ein Gegenbild von sich, ein Symbol des Menschlichen wiederzufinden" (S. 325).

Je länger ich mich nun mit diesem Begriffe der reinen Formsymbolik beschäftigte, desto möglicher schien es mir auch, eine Zweiteilung desselben vorzunehmen, von den Vorstellungsassoziationen eine direkte Verschmelzung von Vorstellung und Objektsform zu unterscheiden. Das letztere Verhalten wurde mir klar an der Hand von Scherners Buch über „Das Leben des Traums"[1]). Dieses tiefsinnige, fieberhaft im Verborgenen wühlende Werk enthält einen wahren Reichtum von strengen instruktiven Beispielen, welche Jedem, der mit der mystischen Form der allgemein abstrakten Abschnitte nicht sympathisieren will, eine selbständige Überzeugung ermöglichen. Besonders die Stelle über die „symbolischen Grundformationen für die Leibreize"[2]) schien mir ästhetisch verwertbar. Hier wird nachgewiesen, wie der Leib im Traum auf gewisse Reize hin an räumlichen Formen sich selber objektiviert. Es ist also ein unbewußtes Versetzen der eigenen Leibform und hiemit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne. Bald aber sah ich ein, daß hiemit nur ein Teil der Formsymbolik erklärt würde, daß die Wirkung des Lichtes, der Farbe und die Wirkung der bloßen Umrisse, der reinen Linie nicht als eine Einfühlung bezeichnet werden, sondern daß hier nur eine unmittelbare Fortsetzung der äußeren Sensation in eine innere, eine unmittelbare geistige Sublimation der sinnlichen Erregung angenommen werden kann. Zugleich wurde ich auf den durchgreifenden Unterschied von sensitiven und motorischen Reizen aufmerksam. Diesen Unterschied stellte ich hierauf als Grundschema an die Spitze und halte hiernach eine sensitive Zufühlung und motorische Nachfühlung, in analoger Weise eine sensitive und eine motorische Einfühlung[3])

---

[1]) D. L. d. Tr. v. K. A. Scherner. Berlin. Schindler 1861.

[2]) D. L. d. Tr. v. K. A. Scherner. S. 114.

[3]) Erst nach Abfassung dieser Arbeit wurde ich auf Lotzes Mikrokosmos (2. Band. Leipzig 1869. S. 199) aufmerksam gemacht, wo ebenfalls, aber doch ohne systematische Verwertung, die Rede ist von einer „mitlebenden Versetzung", welche mit einer „verallgemeinerten Er-

Digitized by Google

immer streng auseinander. — Und in der Entwicklung dieser Begriffe war es nun mein Hauptbestreben, die geistige Erregung immer genau an und mit der leiblichen zu erklären. So unzulänglich auch die physiologischen Kenntnisse sind, die mir hiebei zu Gebote stehen, scheint mir dennoch die Art ihrer Anwendung selbständig und nicht unwert zu sein, von der sicheren Hand eines tiefer Eingeweihten, eines Fachmanns, weitergeführt und ergänzt zu werden. Wir stehen hier vor einem „Geheimnis, das die Physiologie im Bunde mit der Psychologie aufzuklären hätte". Es muß nun eben einmal der Versuch gemacht werden und die täglichen, stündlichen Entdeckungen müssen es doch schließlich zulassen, das „undurchdringliche Dunkel, in welches jene Punkte gehüllt sind, wo Seele und Nervenzentrum Eines sind"[1]), annähernd wenigstens aufzuhellen. Es scheint „unmöglich, aus unseren spärlichen Beobachtungen in diesem dunklen Gebiete jemals ein System aufzubauen"[2]). Ich habe nun doch mit Hilfe einiger allbekannten Merkmale unseres Körperlebens eine vorläufige einfache Gliederung des Verhaltens unseres Vorstellungsgefühles vorzunehmen gewagt und hoffe, daß hiemit, obgleich noch so manches unreif und problematisch klingen mag, ein schwaches Licht auf die dunklen Pfade dieser formsymbolischen Gefühlsgenesis geworfen ist.

Stuttgart, den 22. April 1872. R. Vischer.

---

innerung an die Regsamkeit unseres eigenen Körpers" zusammenhängt. Die S. 200 gebrachten Beispiele passen zu unserem Begriffe der motorischen Einfühlung.

[1]) Fr. Vischer, Krit. Gänge. Heft 5. S. 142. (S. 320.)

[2]) Ebenda S. 146. (S. 322.)

Digitized by Google

ÜBER DIE FORMEN DER RÄUMLICHEN AUFFASSUNG

Es gibt ein Sehen ohne besondere Anstrengung, ein bloßes Hinsehen, dem nur insofern eine physische Tätigkeit zu Grunde liegt, als gewisse Nervengruppen in Spannung versetzt werden. Und zwar meine ich hier nicht jene punktuelle Konzentration des Blickes, wobei wir, von allem Umgebenden abstrahierend, nur diesen Einen Teil des Ganzen, ähnlich wie der zielende Schütze, fixieren. Dies ist abstraktes Zwecksehen und kann hier bloß in dem Grade von Belang sein, in welchem der angeschaute Teil doch hinreichenden Umfang hat, um für die Anschauung als ein an sich selbst unterscheidbares ὄργανον (Stein, Welle, Blatt, Zweig, Busch) zu gelten. Es handelt sich hier um das einfache Aufnehmen des sich darstellenden Bildes, um das gerade, breite, unpointierte Vordringen zum Ganzen der Erscheinung; oder, objektiv gesprochen, um den ruhigen Abdruck, um die Photographie des Gegenstandes in unserem Auge. Bei näherer Selbstbeobachtung findet sich zwar, daß hiebei der Akt des punktuellen Blickes allerdings mitwirkt, indem wir, ohne es zu wissen, ein mit seiner Umgebung gänzlich verschmolzenes Zentrum einhalten, welches einerseits von unserem Standpunkte (Kopfhaltung, Augenrichtung, Sehwinkel) und anderseits von dem Augenfälligsten im Gegenstande selber (Licht) bedingt wird.

Dieses einfache „Sehen" ist immer ein verhältnismäßig unbewußter Vorgang; denn der erhaltene Eindruck ist noch unbesondert. Es ist weiter nichts als ein träumerischer Schein vom Ensemble. — Allein hiermit haben wir den notwendigen Anfang aller konkreten Raumerfassung; das ist ja eben die Eigenschaft des räumlichen Objektes, daß es der menschlichen Wahrnehmung als einiges Nebeneinander und daher auch als plötzliche Präsentation seiner Idee erscheint. Unser Leib erhält so mit einem Schlage

Digitized by Google

eine unmittelbare kumulative Einheit von Nervenschwingungen, unsere Seele den ersten ahndevollen Blitz intimer Auffassung. Und wir können hier schon darauf hinweisen, daß dies auch der erste ominöse Schritt aller Kunstanschauung ist: ein Künstler muß „Blick" haben.

Nun gilt es aber, diese dunkle Ballung des Eindruckes aufzulösen, und sich in ihren Verhältnissen zu orientieren. Dies geschieht, indem wir den Augapfel durch Muskeltätigkeit in Bewegung versetzen, indem wir uns die Dinge besehen, indem wir „schauen". Das Schauen ist ungleich bewegter als das Sehen, weil es nicht bloß wie dieses auf der naturnotwendigen Spannung nach einer relativen Gesamtheit beruht, sondern mit Anschluß an die einzelnen Dimensionen den Blick auf und ab, links und rechts schweifen läßt. — Und zwar sind hiebei zwei Verhaltungsarten zu unterscheiden: das eine Mal ist es ein Linienziehen, wobei ich mir haarscharf, gleichsam mit der Fingerspitze die Umrisse nachweise, das andere Mal — und dies das Natürliche, weniger Reflektierte — ist es ein Anlegen von Massen, wobei ich den Flächen, Anschwellungen und Vertiefungen eines Gegenstandes, den Bahnen der Beleuchtung[1]), den Halden, Rücken, Mulden des Gebirges gleichsam mit der breiten Hand nachfahre[2]). In beiden Fällen kann ein sprungweiser, punktierender (Lichtpunkte im Gebüsch) oder ein zügiger, fließender Bewegungsverlauf vorherrschen.

Das Schauen ist bewußter als das Sehen, weil es die Formen dialektisch (d. h. in auflösender und wieder zusammenfassender Weise) untersuchen und in einen mechanischen Zusammenhang bringen will. Das Schauen ist ermöglicht eine volle künstlerische Darstellung; denn mit dieser Bewegung geht, wie sich zeigen wird, Hand in Hand ein antreibendes Beleben der toten Erscheinung, ein rhythmisches Beschwingen und Flottmachen.

Und jetzt, nachdem ich dem Schauen Genüge getan, wiederholt sich der Eindruck des Sehens in einer höheren Weise. Was ich scheinbar getrennt, habe ich zusammengefaßt zu einer geordneten und beruhigten Einheit. Ich habe wieder ein geschlossenes Gesamtbild, aber ein entwickeltes, ein durchfühltes. Das „Werde",

---

[1]) Auch Licht und Farbe können auf ihre räumlichen Stellungen und Dimensionen hin betrachtet werden.

[2]) Das erste ist das zeichnerische, das zweite das plastisch-malerische Verhalten. Als anziehende Exempel dienen hiefür die Silhouette und das Relief nach seinen verschiedenen Entwicklungsformen.

Digitized by Google

das ich dem chaotischen Sein zugerufen, hat Licht gebracht und siehe, es war gut.

Doch, ehe wir weiter gehen, noch ein Wort über den unentbehrlichen Associé und Korrektor des Auges, über die sensible bewegliche Hand. Schon oben habe ich mich nicht enthalten können, das Tasten in symbolischem Sinne anzuführen. In Wahrheit aber findet ein sehr eigentlicher und inniger Zusammenhang beider Organe statt. Ihre Funktionen sind verwandter Natur; denn das Tasten ist ein „derberes Schauen in die unmittelbare Nähe", das Sehen ein „feineres Tasten in die Ferne"[1]). Keines aber erfüllt seine Aufgabe ohne das andere: kann ich nicht sehen, so fehlt mir neben der Ferne auch Licht und Farbe und ohne die Rechenschaft des Tastens fehlt mir der bestimmte Aufschluß über die greifliche Form. Das Kind lernt tastend sehen und zwar darf nicht außer Acht gelassen werden, daß hiebei nicht nur Haut-, d. h. Nervenfunktionen, sondern immer zugleich Muskelbewegungen in Aktion treten. Besonders nötig haben wir die Hilfe des Tastens um entfernte, verkürzte und verschobene Gegenstände „begreifen" zu lernen. Kinder langen bekanntlich nach dem Monde wie nach einem Teller. Das stereoskopisch gebaute Augenpaar gibt uns an sich ja doch nur ein flächenartiges Sehfeld und wir müßten glauben, daß sämtliche Teile desselben in gleich weiter Entfernung von uns liegen, wenn wir nicht vom Tastsinn über den Abstand unterwiesen wären. „Wir schieben uns also mittelst der Hand das flächenartige Sehfeld vom Leibe. Und so ist der Grund für die dritte Dimension des Raumes, die Tiefe, gelegt."

GESICHTSEMPFINDUNG

Unter Empfindung verstehe ich hier nur einen sinnlichen Vorgang und zwar das sinnliche Befinden gegenüber einem angeschauten Gegenstande. Zunächst unterscheidet man betonte und unbetonte Empfindungen. Unbetont, vag und gleichgültig ist ein Anblick, wenn er unbewußt perzipiert wird, d. h. wenn seine Eindrucksform so wenig Reiz hat, daß ich zu keinem Inne-

[1]) Lehrbuch der empirischen Psychologie von G. A. Lindner. Wien. S. 53 u. 96.

Digitized by Google

werden dieses Reizes komme. Dies ist z. B. der Fall bei einer praktischen Wahrnehmung, wobei eben diese nur als Zweck für eine anderweitige Funktion dienen will. Davon kann hier nicht weiter die Rede sein; wir interessieren uns hier nur für betonte, intensive, d. h. angenehme oder unangenehme Empfindungen. Das künstlerische Auge kennt als solches überhaupt kein gleichgültiges Bild; denn weil ihm das Sehen in eminentem Sinne als Selbstzweck gilt, hat es auch nur mit Gradunterschieden der Betonung zu tun. Angenehme Empfindungen werden nun von solchen Reizen erzeugt, welche fördernd wirken, indem sie Nerven und Muskeln zu Bewegungen veranlassen, welche adäquat, d. h. gewohnt und einfach sind; unangenehme Empfindungen dagegen von solchen, welche hemmend wirken, indem sie ungewohnte, schwierige, inadäquate Bewegungen herbeiführen. Werden aber dieselben ausgeglichen und befreit durch den Hinzutritt von adäquaten Bewegungen, so haben wir vermöge dieses Kontrastes eine verschärfte Lustempfindung. Der umgekehrte Fall liegt auf der Hand.

Als Maßstab für den Charakter der Empfindung glaube ich, kann man einfach den Begriff der *Ähnlichkeit* aufstellen. Es handelt sich nicht sowohl um eine Harmonie im Objekt als um eine Harmonie zwischen Objekt und Subjekt, welche dadurch zustande kommt, daß das Objekt eine der subjektiven Harmonie entsprechende harmonische Form und Formwirkung besitzt. — Zuvörderst aber wollen wir uns näher mit den Begriffen Ruhe und Bewegung zurechtsetzen. Ruhe hat in Wahrheit nur das Gesetz als die feste Form, als der ideale Rahmen, innerhalb dessen die Bewegung vor sich geht. Dennoch kann ich gegenüber dem passiven Vorgang einer sensitiven Funktion, d. h. einer reinen Nervenfunktion, den aktiven Vorgang einer motorischen Nervenfunktion, d. h. einer Muskelbewegung, bewegt nennen und zwar vor allem deshalb, weil jene auf einem ungleich bestimmteren und stärkeren Willensakte beruht. — Die ähnliche oder unähnliche Objektsform kann sich nun zu unserer Körperform sowohl wie zu den durch eben diese bedingten Bewegungsformen nur mit Hilfe von verhüllten oder offenbaren Bewegungsreizen, d. h. also durch Nerven- oder durch Muskelempfindungen in Rapport setzen.

Wenn wir nun Nerven und Muskeln unterscheiden, so ist damit natürlich nicht geleugnet, daß auch der Muskel Nerven hat und daß also im „Schauen" auch immer das „Sehen" implizite

Digitized by Google

mitwirkt. Wenn ich weiterhin das physische Verhalten und Befinden bei sensitiven Reizen **Zuempfindung** und das bei motorischen **Nachempfindung** nenne, so muß gleicherweise diese jener eingeordnet werden.

In erster Reihe für den Lichtsinn steht natürlich das Licht. Die Wirkung desselben beruht wie bekannt auf Bewegungen, Fluktuationen des Lichtäthers, die Farbenwirkung lediglich auf der verschiedenen Schnelligkeit dieser Bewegung, respektive auf längeren oder kürzeren Lichtwellen. Man hat nun unter anderem die Annahme aufgestellt, daß das Auge drei verschiedene Arten lichtempfindender Nervengruppen besitze (rot, grün, violett, oder rot, grün, blau)[1]). Wenn dies wahr ist, so wirkt also ein einfaches Licht, oder eine einfache, isolierte Farbe, abgesehen davon, daß sie durch die regelmäßige (nicht grelle, nicht flackernde) Form ihrer Herbewegung eine willkommene Schwingungsform der entsprechenden Nervengruppe hervorrufen kann, insofern angenehm oder unangenehm als die Nervengruppe überhaupt zu einer Reaktion geneigt ist oder nicht. Und diese Neigung wird wohl nur an einem im Auge latenten Schwingungsreize einer der beiden übrigen Nervengruppen liegen. Eine aus zwei Grundfarben gemischte Farbe wirkt anziehend, wenn sie eine bequeme Kombination von Nervenschwingungen erregt. Dasselbe gilt natürlich von koordinierten Farben. Selbst im Nervenleben würde demnach etwas wie Symmetrie existieren und aus dieser würde sich dann das Bedürfnis leichter Kontraste der koloristischen Wirkungsteile erklären. Einen merkwürdigen Beleg hiefür geben die sogenannten Nachfarben, welche wohl von Reflexreizen auf restierende, ruhende Augennerven herzuleiten sind[2]).

Doch auch die verschiedenen Dimensionen, Bahnen, Richtungen und Teilstellungen der Licht- und Farbenerscheinung kann ich mit Muskelbewegungen des Auges betrachten und dann handelt es sich zugleich um Nachempfindung. Allerdings wird dieselbe nie so lebhaft sein wie gegenüber einer wirklichen Bewegung des Objektes (Blitz), wobei der Gegensatz zwischen den bewegten und den ruhenden, oder zwischen verschieden bewegten Teilen eines Bildes immer überraschend wirkt und zur Aufmerksamkeit nötigt. Aber gerade solche leisere Emotionen,

---

[1]) Wundt, Vorlesungen über Tier- und Menschenseele. S. 158.
[2]) Ebenda. 35. Vorlesung, S. 77.

Digitized by Google

die so leicht übersehen und unterschätzt werden, glaube ich hier eingehender berücksichtigen zu müssen.

Da nun aber die Nachempfindung in diesem Falle Licht oder Farbe wie ein Nebeneinander von besonderen Körpern nimmt und ihre eigentliche Einheit ganz außer Acht lassen kann, so stellen wir auch die Reizformen dieser subjektiven Bewegungen lieber an individuellen Körpern, d. h. an festen Formen dar.

Wundt sagt: „Wo das Auge sich frei bewegen kann, da verfolgt es seinem physiologischen Mechanismus gemäß in vertikaler und horizontaler Richtung genau die gerade Linie; die schräge Linie legt es in einer Bogenlinie zurück" (vgl. S. 80). Negativ also kann man den Satz aufstellen, daß die gerade Linie bei schräger Richtung und die zackig gebrochene Linie bei gerader (resp. vertikaler oder horizontaler) Richtung zunächst und an sich widerlich ist, jene, weil sie unbequeme Bewegungen, diese, weil sie ungewohnt rasche Bewegungsveränderungen nötig macht.

Weiterhin verfolgen wir gerne Raumerstreckungen, an denen sich eine bestimmte Form in ähnlichen Abständen wiederholt; noch mehr aber solche, an welchen diese Wiederholungen (Hauptformen) durch allerlei methodisch eingeschobene Veränderungen (Teilformen) unterbrochen werden. Hierauf beruht der *rhythmische* Eindruck der Form, der nichts anderes ist als die wohlige Gesamtempfindung einer harmonischen Reihe von gutgelungenen Selbstmotionen.

Worauf aber beruht nun angesichts von festen Formen und abgesehen von ihrer Helligkeit und Farbe die Verschiedenheit der Zuempfindung? Ich glaube, man darf dreist antworten: auf der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit des Objektes zunächst mit dem Bau des Auges, weiterhin aber mit dem Bau des ganzen Körpers. Die horizontale Linie ist befriedigend, weil unser Augenpaar eine horizontale Lage hat[1]); sie streift aber ohne einen anderen Formgegensatz an den Eindruck der Indifferenz. Die vertikale Linie dagegen kann bei isolierter Wahrnehmung störend wirken, weil sie dem Bau des aufnehmenden Augenpaares in gewissem Sinne widerspricht, indem sie schon eine kompliziertere Funktion desselben notwendig macht. Jedoch mit Beziehung auf die verleidete Milde anderer Dimensionen wird diese Aufstörung natürlich stets als ein willkommener Wechsel und Kraftreiz empfunden.

---

[1]) Vgl. Völker, Analyse und Symbolik. 1861. S. 16.

Digitized by Google

Das Rund, ein Teller, Reif, Ball, macht dagegen zunächst entschieden einen wohltätigen Effekt, weil es dem Runde des Auges homogen ist. —

Überhaupt haben wir an allen regelmäßigen Formen Gefallen, weil unser Organ und seine Funktionsformen regelmäßig sind. Unregelmäßige Formen genieren uns, nach Wundts sinnigem Ausdrucke, wie „eine gestörte Erwartung". Das Auge vermißt nur mit Schmerzen die Gesetze, nach denen es selber gebildet ist und sich bewegt.

Indessen kann es sich auch hier auf dem Gebiete der bloßen Empfindung nicht sowohl um kahle Regelmäßigkeit, als um organische Normalität handeln und auch die Gesetze der Symmetrie und Proportion, welche von den Formalisten als zutreffende Maßstäbe vorgeschlagen werden, lassen sich leicht unter diesen Gesichtspunkt stellen. Die totale Regelmäßigkeit kommt nur an Teilen des menschlichen Körpers vor (Auge) und daher sehen wir sie auch lieber als Teil im Objekte. Die Symmetrie zerfällt nun in allseitige und einseitige, letztere weiterhin in horizontale und vertikale Symmetrie. Und zwar zeigt sich wiederum, daß die horizontale Symmetrie mit Anschluß an unsere körperliche immer besser wirkt als die vertikale. Für die Vertikalrichtung erscheint ein anderes Formgesetz plausibel, das Gesetz der Proportion oder des „goldenen Schnittes". Nach Zeising besteht dasselbe darin, daß der kleinere Formteil sich zum größeren verhält, wie der größere zum Ganzen. Die verschiedenen Nuancen dieses Gesetzes, seine Wechselwirkung mit dem Gesetze der Symmetrie, können hier nicht weiter verfolgt werden, um so weniger, als der ästhetische Formalismus selbst hierüber noch lange nicht mit sich im klaren zu sein scheint. Wir können uns hier mit dem allgemeinen Satze begnügen, daß alle diese Gesetze der Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion nichts anderes sind als subjektive Gesetze des normalen Menschenkörpers und nur als solche für die Ästhetik einigen Wert haben können, wenn auch immerhin nur einen höchst elementaren und wenig erschöpfenden[1]).

---

[1]) Dem scheinbaren Widerspruche, daß auch zuweilen horizontale Proportionalität neben vertikaler Symmetrie anziehend aussehe, könnte man, glaube ich, einfach mit der Antwort begegnen, daß hier entweder die subjektive Körperhaltung als liegend poniert wird (vgl. den Abschnitt über die Bildvorstellung), oder daß eine Vielheit von aufrechten, nebeneinander stehenden Leibkräften vorschwebt, oder daß isolierte

Digitized by Google

Wie verhält es sich nun aber mit unserem Begriffe der Ähnlichkeit? — Der Weg der unmittelbaren, rein sinnlichen Vergleichung, auf welchem wir die Ähnlichkeit der objektiven mit der subjektiven Form nachzuweisen suchen, kann nur dann zu einem ersprießlichen Ziele führen, wenn wir zu dem direkten Gesichtseindruck den indirekten der Reflexwirkungen hinzunehmen. Der Gesichtssinn für sich allein reicht ja nicht aus, um die Vergleichung anzustellen, sie wird nur möglich, wenn es sich zugleich um Reize im ganzen Körper handelt. — Allerdings fällt es sehr schwer, diese einläßlich nachzuweisen, da jede allgemeine Leibempfindung viel unmerklicher ins Bewußtsein tritt als eine isolierte.

Wir können häufig die merkwürdige Beobachtung an uns machen, daß eine Gesichtserregung in einer ganz anderen Provinz unseres Körpers, in einer ganz anderen Sinnessphäre verspürt wird. Wenn ich über eine heiße, von der Sonne grell beleuchtete Straße gehe und setze eine dunkelblaue Brille auf, so bekomme ich immer zugleich für einen Moment den Eindruck, als werde mir die Haut abgekühlt. Anderseits spricht man nur deshalb von „schreienden" Farben, weil durch grellen Schimmer in der Tat widerliche Reize in den Gehörsnerven entstehen. In niedrigen Stuben bekommt unser ganzer Körper eine Empfindung von Last und Druck. Alterskrumme Mauern können die Grundempfindung unserer leiblichen Statik beleidigen. Die Anschauung der äußeren Grenzen einer Form kann sich in dunkler Weise mit der Empfindung der eigenen Körpergrenzen kombinieren, welche ich an oder vielmehr mit meiner allgemeinen Hauthülle spüre. Auch die Muskelbewegungen des Augapfels (resp. Kopfes) haben Bewegungsreize in anderen Organen zur Folge, besonders in den Tastorganen; sie können aber auch sensitive Nervenreize hervorrufen, wie diese umgekehrt motorische. Ebenso können Denkreize sensitive, wie motorische Reize in den niederen Organen erzeugen und umgekehrt[1]). Es handelt sich überhaupt um den ganzen Körper; der ganze Leibmensch wird ergriffen. Denn in Wahrheit gibt es ja keine strikte Lokalisierung in demselben. Jede betonte

---

rhythmische Muskelbewegungsreize (Nachempfindungen) in Tätigkeit treten, welche von der ruhigen Raumwirkung abstrahieren. Die Totalwahrheit wird in dem mystischen Ineinander dieser drei Gesichtspunkte bestehen.

[1]) Diese Reflexwirkungen, dieses gegenseitige Vikarieren der Sinne, sind die physische Ursache der Verbindung der Künste.

Digitized by Google

Empfindung führt daher schließlich entweder zu einer Steigerung oder Schwächung der allgemeinen *Vitalempfindung*.

Es ist zwar noch nicht der Ort hier, auf den strengen Unterschied zwischen rein ästhetischem und pathologischem Verhalten einzugehen; dennoch muß jetzt schon als wesentlicher Punkt hervorgehoben werden, daß hier das Sehen ganz in seiner Reinheit als Selbstzweck genommen wird und somit alle stofflichen Kränkungen und Erhitzungen ausgeschlossen werden. Sobald solche eintreten, erlischt auch die reine Anschauung und räumt ihren Platz der unreinen (Nebenzweck), d. h. der lüsternen und apprehensiven Leidenschaft. — Die Sonne des freien Künstlerblickes scheint ohne Unterschied auf Gerechte und Ungerechte; dessen ungeachtet verhilft sie doch jenen zum Siege: die negativen Reize werden abgesondert und bewältigt durch ein Fixieren und Akzentuieren der positiven. Gelingt dies nicht, dann tritt allerdings eine Apprehension ein. Aber wir sind getragen von der herrschenden Instinktion unserer eigenen leiblichen Vollkommenheitsanlage, kraft welcher wir uns an die homogene Dominante halten und schlichtend über alle Unterbrechungen hinweggleiten.

BILDVORSTELLUNG

Ein Bewegungsreiz hat durchaus nicht immer die entsprechende wirkliche Bewegung zur Folge, stets aber die Vorstellung derselben. Vorstellung ist ein geistiger Akt, durch welchen wir ein Etwas, das vorher dunkler Inhalt unserer Empfindung war, uns in unserem Inneren gegenüberstellen und markieren und zwar in anschaulich sinnlicher Form. Will man das Wort auch von abstrakten Gedanken brauchen, so gibt man hiemit zu, daß auch sie immer noch von Denkbildern begleitet sind. Wir haben also nunmehr einen geistigen Akt. Daß auch dieser wesentlich zugleich ein Akt der Zentralnerven ist, begreift sich aus der Einheit von Leib und Seele an sich. Die Gehirnfunktion hat eben selbst ihre verschiedenen Stufen[1]).

---

[1]) Vgl. hiezu K. A. Scherner, Das Leben des Traums. S. 85. Berlin 1861. Schindlers Verlag.

Digitized by Google

Es gibt Vorstellungen einer andern und Vorstellungen meiner eigenen (Leib-) Form; es gibt aber auch Vorstellungen, die sowohl objektiv als subjektiv sind. Von diesen wollen wir hier sprechen und nur um diese kann es sich in der Ästhetik handeln. — Wenn ich mir einen abwesenden Gegenstand im Geiste vergegenwärtige, so habe ich eine *Objektvorstellung*; eine subjektive, sagen wir, eine *Selbstvorstellung* vollziehe ich, wenn ich mir innerlich meinen eigenen Leib vergegenwärtige. Die unbewußteste, dunkelste Form der letzteren zeigt sich in dem niederen Organleben; z. B. der Embryo im Mutterleibe kann nicht wohl anders heranwachsen als nach einem zu Grunde liegenden Musterbilde, nach einer Vorstellung. Und zwar muß angenommen werden, daß diese Vorstellung nicht nur Schablone, sondern zugleich die treibende, entwirkende Kraft ist[1]).

Bewußt wird erst die Selbstvorstellung, wenn sie, sei es nun negativ oder positiv, sich zu einem Objekte oder zu einer Objektsvorstellung in Beziehung setzt. — Eine geheimnisvolle Kombination jener mit dieser zeigt uns der blinde Halbbruder des Genius, der Traum. Das Material für denselben liefert die Erfahrung des Tages, die Wirklichkeit. Die Formung dieses Materials ist aber das Resultat von Leibreizen. Die Bilder dienen so lediglich als Spiegelungen subjektiver Dispositionen und zwar in nachstehender Weise: die von einer Erregung betroffenen Glieder (resp. Nerven, Muskeln), werden nach Analogie ihrer Gestaltung *nachgeahmt* (meistens in vergrößerter Form) mit Hilfe eines nur annähernd ähnlichen Objektes. Besonders ist es, wie Scherner an einer Fülle von Beispielen nachweist, die Vorstellung des *Hauses* und der Hausteile, welche der Traum zur Andeutung der Körpertotalität wie der Körperteile zu benutzen liebt[2]). Ich kann z. B. von dem gefährlich überhängenden Erker eines Hauses träumen, weil mir der Kopf an der Seite des Bettes herunterhängt. Bei Gesichtsreizen wählt sich der Traum vorzüglich das Dachgebälke des Hauses, um das Faserwerk der erregten Netzhaut darzustellen. Ist der Reiz sehr stark, so kann die Vorstellung hinzutreten, daß das Gebälk brenne. Ich träume, ich sei in einem Zimmer, dessen ganze Decke mit Spinnweben bedeckt ist; auf der einen Seite derselben rechter Hand schießen

[1]) Vgl. Hartmann, Philosophie des Unbewußten. Berlin 1869.

[2]) Vgl. in s. L. d. Tr. den Abschnitt über die symbolischen Grundformationen für den Leibreiz. S. 114—127.

Digitized by Google

scheußliche dickbäuchige Spinnen herum — und ich erwache an Kopfweh, mit einseitigem Stechen an der rechten oberen Schädelpartie. — Doch bewegt sich dieses Symbolisieren keineswegs bloß in architektonischen Formen; ein Baum, ein Fels, auch ein künstliches Geräte, ein Tisch, Wagen kann als Gleichnis für die menschliche Gestalt dienen. So kann sich z. B. ein überfüllter Magen durch einen aufgeblähten Dudelsack oder durch eine an Gestalt ihm ähnliche runde Schachtel ausdrücken, deren Kucheninhalt sehr enge zusammengepreßt ist[1]).

Ein motorischer Reiz kann sich gewiß auch durch energische groteske Raumformen (z. B. wild gezacktes Gebirge) ausdrücken; für gewöhnlich repräsentiert er sich aber durch wirkliche Bewegungsbilder. So sieht man bei motorischen Gesichtsreizen Papageien, Leuchtkäfer fliegen, Sternschnuppen fallen, weiße Köche herumspringen, feierliche, bunte Prozessionen durch die Straßen wallen. Schlafe ich mit gebogenem Knie und strecke es unwillkürlich infolge eines korrigierenden Muskelreizes, so wähne ich zugleich, von einem Turme herabzustürzen, oder sehe ich einen andern herabstürzen. Der Veränderung meiner Knielage entspricht in vergrößertem Maßstabe der veränderte (geträumte) Abstand von der Basis des Erdbodens[2]). — Jedoch hier wählt sich der Traum schon in bestimmterer Weise ein persönliches Bild der eigenen oder einer andern Menschengestalt. Dies ist schon ein Zeichen von festerer Geschlossenheit des Geistes, von einer halberschwungenen Vorherrschaft des Zentrums über die Peripherie, welche ihren bestmöglichen Ausdruck findet im Vorstellen (Träumen) von Handlungen und Gesprächen. Dies nennt Scherner „Geistreize".

Doch bleibt dieses ganze Gebiet des Traumlebens besonders deshalb so dunkel und schwer zu entziffern, weil eine wahrhaft gordische Verflechtung von Wechselreizen stattfindet. Geistige Vorstellungen, z. B. stockende Denkträume, können sich in die Maske stockender Gliederbewegungen hüllen und diese umgekehrt in die jener, gerade so, wie Gehörsreize zu Gesichtsreizen, Formreize zu Bewegungsreizen, resp. Vorstellungen von Bewegungsreizen führen können usf.

Dieses dunkle Getriebe von Bildreizen läßt sich nun in ähnlicher Weise am Leben der wachenden Phantasie verfolgen;

[1]) Scherner, L. d. Tr. S. 123, 183, 207, 210, höchst interessant.
[2]) Scherner, L. d. Tr. S. 164, 183.

Digitized by Google

denn bei genauer Selbstbeobachtung ist unschwer zu erkennen, daß es neben all den bestimmteren Abstraktionen einen Zustand reiner Versunkenheit gibt, wobei man sich diese oder jene Erscheinung nach dem jeweiligen unbewußten Bedürfnis einer Vertretung des eigenen Körper-Ichs einbildet. Ganz wie im Traumleben markiere ich mir auf bloße Nervensensationen hin eine feste Form, die meinen Körper, dieses oder jenes betroffene Organ bedeutet. — Umgekehrt erregt eine objektiv erlebte, zufällige Erscheinung immer eine verwandte Selbstvorstellung in sensitiver oder motorischer Form. Und zwar ist hier zunächst für uns gleichgültig, ob das Objekt ein vorgestelltes oder ein wirklich angeschautes ist; dadurch, daß unsere Selbstvorstellung hinzutritt, wird es doch wieder ein vorgestelltes, ein Schein. — Die Art nun, wie sich die Erscheinung aufbaut, wird zu einer Analogie meines eigenen Aufbaus; ich hülle mich in die Grenzen derselben wie in ein Kleid. Dagegen bewege ich mich, von einer motorischen Vorstellung geleitet (sei es nun direkt, oder indirekt durch Reflexreize von den sensitiven Nerven aus), an der Erstreckung einer Hügelkette hin, ganz wie ich mich von eilenden Wolken in die Ferne tragen lasse. Es ist kein Sehen mehr, sondern ein *Zu*sehen: die Formen scheinen sich zu bewegen, während nur *wir* in der Vorstellung uns bewegen. Wir bewegen uns in und an den Formen. Allen Raumveränderungen tasten wir mit liebenden Händen nach. Wir klettern empor an dieser Tanne, wir recken uns in ihr selbst empor, wir stürzen in diesen Abgrund usw.

Blicken wir nun zurück zur Empfindung, so zeigt sich dieselbe durch den Hinzutritt der Vorstellung wesentlich erweitert und vertieft. Erweitert insofern, als hiemit eine besondere Bildempfindung entsteht, welche rein als solche ohne sichtbares Objekt, andrerseits aber auch in und mit der Wirklichkeitsempfindung auftreten kann (Vorstellung von Selbstmotionen); vertieft insofern, als sie hiemit aus der bloß formalen Beziehung, resp. Trennung *in* die Erscheinung, in ihr Inneres zu dringen imstande ist. Die Zuempfindung kann ganz äußerlich bleiben; sie kann sich nun aber auch vertiefen und konkreszieren zu einer ruhigen, zuständlichen Einempfindung; die Nachempfindung kann ebenfalls äußerlich bleiben, und sie vermag sich anderseits mit dieser Beihilfe der Vorstellung in die Formen einzuschleichen als bewegte, willensmäßige Einempfindung und zwar, wie wir

Digitized by Google

gesehen haben, selbst angesichts von nicht (d. h. nur subjektiv) bewegten Formen.

Wir sehen, die Vorstellung ist eine Mischerin. In ihrem weichen Elemente fließen die Weltgegensätze, Ruhe und Bewegung, Ich und Nichtich zu einem rätselhaften Ganzen zusammen.

Vergleichen wir nun mit Rücksicht auf den Bildcharakter die Vorstellung mit der Anschauung, so zeigt sie als Ersatz für die leibhafte Nähe dieser die innere Freiheit des ungestörten, unbeschränkten Fixierens. Sie hat nicht die Deutlichkeit, aber auch nicht die Blendungen der Wirklichkeit; denn durch das Verinnern der Form wird eben diese gleichsam verklärt — vergeistigt. Andrerseits aber kann diese Unabhängigkeit von den engen Bedingungen der Realität auch ein doppelt intensives Einschreiten des stofflichen Reizes bewirken.

Solange die exakte, zwingende Zucht der Wirklichkeit fehlt, ist es möglich, Alles zu übertreiben, also auch den stofflichen Reiz. In diesem Übertreibungstalent offenbart sich die Vorstellung bereits als Einbildungskraft. Diese hat den eigenen Vorzug, ein selbstgefertigtes, relativ neues Bild aufbauen zu können. Doch bleibt sie als solche immer noch in der unreifen Neigung zu subjektiver, privater Spielerei, willkürlicher Seltsamkeit befangen. — Erst die Innenphantasie[1]) abstrahiert wahrhaft von der Konfusion und Irrationalität der Natur und vermag sich, geleitet von der unbewußten Norm leiblicher Vollkommenheit, harmonische Einzelformen, Mikrokosmen, herzustellen. Allein bei aller Reinheit haben dieselben doch als Innengebilde noch etwas Nebelhaftes und erlangen die erwünschte Evolution und Schärfe erst dadurch, daß sie an der Hand der Kunst oder Außenphantasie wiederum zu einer objektiven Anschaulichkeit zurückgeführt werden.

GEFÜHL UND GEMÜT

An sich aber liegt in diesem empfindenden und vorstellenden Verhalten der Anschauung noch kein wahrhafter Seelenkontakt mit dem Objekte. Die Empfindung erfährt durch ihren teilweisen

[1]) Was unter Phantasie zu verstehen ist, wird sich aus dem Folgenden ergeben. Denn dieselbe ist doch nicht wohl als eine besondere

Digitized by Google

oder absoluten Zusammenhang mit Vorstellungen noch kein Avancement zum Range eines psychischen Gefühles.

Zuvor muß ein geistiger Wert, eine Lebensmacht in der Erscheinung vermerkt sein: zuvor muß der Mensch das Gebiet der Erfahrung, der Bildung durchwandert haben. Er gürtet sich mit all seinem anspruchsvollen Selbstgefühl und macht sich auf, um zu leben und zu wirken. Ein unstillbarer Drang nach Lust, nach Selbsterhaltung und Selbstverstärkung treibt ihn um, und je nach dem günstigen oder ungünstigen Erfolge richtet sich sein Befinden, seine Stimmung. Haben indessen diese im Zustande des Subjektes resonierenden Erfolge des utilistischen Lebens in der Tat einen menschlichen Charakter? Wer wollte leugnen, daß der Bauer bei Hagelschaden traurig, bei fruchtbarem Wetter lustig wird? Und doch, solange dieser eine Bauer nur sich allein betroffen wähnt, möchte sein Gefühl nur einen sehr relativen Gradunterschied von der Empfindung haben. Das Selbstgefühl, rein als solches, ist eine dumpfe unfruchtbare Regung, welche von selbst aus sich herausstrebt und nach einem korrespondierenden Gegengefühle verlangt. Der Mensch erhebt sich erst an seinem Nebenmenschen zu einem wahren Gefühlsleben. Die Naturliebe zur Gattung ist es allein, welche mir eine vollkommene geistige Versetzung ermöglicht; bei ihr fühle ich nicht nur mich selbst, ich fühle zugleich auch das Gefühl eines andern Wesens.

Eine reine, restlose Verbindung der subjektiven mit der objektiven Vorstellung (Anschauung) kann nur zustande kommen, wenn die letztere wiederum einen Menschen enthält. Dies gilt ebenso für das geistige Gefühl und wäre es auch noch so egoistischer Natur; wenn nur dieser Egoismus mit dem Egoismus eines andern sich zu vergleichen versteht. Der Empfindung im Bunde mit der Vorstellung gelingt nur die zweifelhafte Vergleichung mit dem Äußerlichen, Peripherischen, Ungeistigen an den Erscheinungen. Im Gefühl aber konzentriert sich ein wärmerer Blick nach ihrem geistigen Kern, ohne deshalb die Gediegenheit ihrer Körperfülle preiszugeben. An die Stelle der Sache, von welcher unser Leib eine Förderung oder Hemmung erfährt, tritt jetzt eine lebendige Individualität oder eine Gemeinschaft von Individualitäten, welche uns, unsere Lebenssituation, unsren

---

Grundkraft der Seele, sondern nur als ein spezifisches Zusammenwirken der drei Hauptkräfte: Gefühl, Vorstellung und Wille zu bezeichnen.

Digitized by Google

Lebensdrang freundlich mitfühlt und unterstützt, oder fremd und gehässig behindert. Der Maßstab der Nerven- und Muskelbewegung, wie er oben bei der Empfindung an die Eindrucksform gehalten wurde, gilt hier zugleich als ein Maßstab der gehaltvollen Lebensbewegung überhaupt. Und die harmonische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt vertieft sich hier zu einer solchen zwischen Subjekt und Subjekt. Das Gefühl beruht also auf einer Förderung oder Störung des ganzen Menschen, als einer individuellen, wesentlich auf ihre Gattung bezogenen Lebenskraft.

Somit haben wir — den stillen Einwendungen des Gefühles zum Trotz — jede nicht lebendige Objektsform aus der Welt des Gefühles verbannt und dieselbe ausschließlich auf die Appellation an die Empfindung oder an das abstrakte Denken verwiesen. Die blickende Seele *fühlt* demnach nur eine Erscheinung, wenn diese von sich aus die Sprache des Gefühles ihr entgegenbringt. Nicht wenig nüchtern angelegte oder nüchtern gelaunte Köpfe mögen sich schon im Ernste gefragt haben, ob sie der unbeseelten Natur mit Recht diesen ständlichen unwillkürlichen Gefühlstribut zollen? Was hat ein strahlender Regenbogen, was hat das ganze Firmament über und die Erde unter mir im Grunde mit der Würde meiner Menschlichkeit zu tun? Ich kann lieben, was lebt, was da kreucht und fleugt, es ist mir verwandt, allein meine Verwandtschaft mit dem Elemente ist doch zu weitläufig, um mich zu irgendeiner Mitleidenschaft zu verpflichten. Was ist mir Raum und Zeit, was sind mir Projektionen, Dimensionen, Ruhe und Bewegung, was alle Formen, worinnen nicht das rote Blut des Lebens fließt? Ich werfe mein Herz nicht in Einen Topf mit einem Kieselbatzen; wo kein Leben ist, — nun wohl, da vermiß' ich es eben.

Nun aber erhebt sich das Gefühl und nimmt den Verstand beim Wort: Ja, wir vermissen dieses rotblütige Leben und eben weil wir es vermissen, stellen wir uns die tote Form wie etwas Lebendiges vor.

Wie haben gesehen, wie die Anschauung einer genehmen Form eine Lustempfindung hervorruft, wie ein derartiges Objektsbild zu unserer körperlichen Selbstvorstellung symbolisch in Rechnung gebracht wird, oder umgekehrt, wie diese sich selber zu setzen versucht durch jenes. Wir haben also das wunderbare Vermögen, unsere eigene Form einer objektiven Form zu unter-

Digitized by Google

schieben und einzuverleiben, ungefähr wie die Moosjäger sich in einen Jagdschirm verkriechen, um den Wildenten ungesehen beizukommen. Was ist aber diese Form anderes, als die Form eines mit ihr identischen Inhaltes? Es ist daher unsere Persönlichkeit, welche wir supponieren.

Ich traue also der leblosen Form mein individuelles Leben zu, wie ich dasselbe mit Recht einem persönlichen, lebendigen Nichtich zutraue. Nur scheinbar behalte ich mich selbst, obgleich das Objekt ein Anderes bleibt. Ich scheine mich ihm nur anzubequemen und anzufügen, wie Hand in Hand sich fügt und dennoch bin ich heimlicherweise in dieses Nichtich versetzt und verzaubert.

Hier ist nun der Ort, den Vorstellungsakt, den wir oben einempfindend genannt haben, näher ins Detail zu verfolgen und hiernach seinen menschlichen Wert zu bestimmen.

Betrachte ich einen ruhigen, festen Gegenstand, so kann ich mich ganz folgsam an die Stelle seines inneren Aufbaus, seines Schwerpunktes setzen. Ich bilde mich demselben ein, vermittle meinen Umfang mit dem seinigen, strecke und erweitere, biege und beschränke mich in demselben. Habe ich es mit einer kleinen, ganz oder teilweise beschränkten und verengten Erscheinung zu tun, so wird sich mein Gefühl demnach pünktlich konzentrieren, es wird sich ducken und bescheiden (Stern, Blume [eigentliche Wirklichkeit: enger Gürtel]. — Zusammenfühlung). Stehe ich dagegen vor einer großen oder teilweise übermäßigen Form, so werde ich ein Gefühl von geistiger Großheit und Weite, von Willensfreiheit bekommen (Gebäude; Wasser, Luft [eigentliche Wirklichkeit: weiter Mantel]. — Ausfühlung). — Und — mehr im Einzelnen — erfüllt uns das gedrückte oder emporgerichtete, das geneigte oder gebrochene Gepräge einer Erscheinung mit einem geistig gedrückten, deprimierten oder stolzgehobenen, mit einem nachgiebig milden oder zerrissenen Stimmungstone.

Dieses verweilende, motionslose Einfühlen in die ruhige Form der Erscheinung wollen wir *physiognomisch* oder stimmungsvoll nennen. Es ist eine reine Zuständlichkeit, ein unwillkürlicher Hang und Habitus, den wir zu erblicken glauben. Im Gegensatz hiezu steht die *mimische, agierende* oder affektvolle Einfühlung von einem wirklich oder scheinbar bewegten Gegenstand. Scheinbar bewegt ist ein Gegenstand, insofern wir meinen können, er sei

Digitized by Google

eben daran, sich zu bewegen oder er habe sich bewegt. Wir glauben Ansätze und Spuren von Attitüden, von Regungen wahrzunehmen, ein verheimlichtes, kaum unterdrücktes Gliederzucken, ein Langen und Bangen, ein Gestikulieren und Stammeln. Blitzschnell werden diese Zeichen in ihre menschlich entsprechende Gehaltsbedeutung übersetzt. Die Wand dieses Felsen scheint Fronte zu machen[1]) und die Stirn zu bieten; wir erblicken daher einen geistigen *Trotz* in ihr. Die vorspringende Ecke derselben scheint wie von einer *Leidenschaft* (Ungeduld, Neugier, Grimm) ergriffen herauszufahren, „den Fuß vorzusetzen"[2]). In jenem Baumgezweige breiten wir *sehnsüchtig* die Arme aus usw. Wir gehen weiter: die anklingende Mimik wird innerlich ausgeführt oder wiederholt; die ruhige Gestalt wird so als eine offen bewegte eingefühlt. — Verstehen wir nun unter (wirklicher oder scheinbarer) Bewegung eine Ortsveränderung, so ist natürlich von wesentlichem Einfluß, ob der Umfang des bewegten Körpers groß (wogendes Gebirg; ziehende Wolke) oder klein (Schlammwellen; Sternschnuppe, Irrlicht) ist. Verstehe ich aber eine genetische Selbstveränderung darunter, so muß auch von einem genetischen Aus- und Zusammenfühlen die Rede sein. Dieses Werdegefühl ist in kontraktiver[3]) Form (schmelzendes Eis) immer gleichbedeutend mit dem Prozeß eines geistigen Schwindens und Selbstbescheidens, in expansiver Form (wachsende Wasserringe) mit dem einer Selbstverstärkung und Selbstbefreiung. Dasselbe kann aber auch im Bunde mit dem Gefühle des Ortwechsels auftreten (stürzende und zunehmende Lawine, fallendes und erlöschendes Raketenlicht).

Diese zentrale, getreuliche Einfühlung in die reine Form werden wir nun im Verlaufe unserer Untersuchung als die natürliche Mutter der religiösen Personifikation erkennen; wobei auch der scheinbare Widerspruch, daß hierauf die vegetabilischen und animalischen Personifikationen keine Anwendung finden könnten, sich lediglich mit dem Begriff einer Umschreibung beschwichtigen wird, eines Umweges, den die mythische Phantasie wie die frei ästhetische mit Rücksicht auf gewisse einseitige leibliche Kraft-

[1]) Vgl. Ästhetik von K. Köstlin. S. 397. Tübingen 1869.

[2]) Vgl. ebenda.

[3]) Auch ein ruhiger Umfang kann kontraktiv oder expansiv genommen werden, besonders ein gerundeter, welcher an das organische elastische Muskel- und Fleischleben gemahnt.

Digitized by Google

überlegenheiten in Tier- und Pflanzenwelt eben zu dem Endzweck einer besseren Selbstobjektivation der geistigen Menschenkraft eingeschlagen hat[1]). Selbst gegenüber der organischen Natur fungiert ja die Einfühlung noch symbolisch als Beseelung des Pflanzenkörpers, als Vermenschlichung des Tieres, und erst am Nebenmenschen als Selbstverdoppelung; wiewohl auch hier vermöge einer gewissen Abstraktion ins Detail noch eine symbolische Versetzungsart möglich ist (phantastisches Haar, kühne Nase). Man denke auch an die unwillkürliche Wiederbelebung eines Leichnams, an die vielen Sagen von mitternächtlichem Tanz der Totenskelette, vom Wandern der Leichen. Im Mittelalter kommen Sagen vor, wo Teufel in eine Leiche fahren und sie gleich einem Lebenden sich benehmen lassen, so z. B. die Geschichte eines Edelmannes zu Paris, den der Teufel in der schönen Leiche eines gehenkten Mädchens verführt[2]).

Wie steht es nun aber mit der Nach- und Zuempfindung? Allem Anscheine nach bleiben sie zu einer formalen Äußerlichkeit verdammt und müssen hiemit als rein sinnliche Funktionen bezeichnet werden. Es gibt zwar ein fixes Anregen und Pulsfühlen (Zuempfindung) und ein sukzessives Umschweifen, Umschmiegen und Bestreicheln (Nachempfindung) im Vorstellungsleben, wobei wir uns nur desto intensiver in das Innere der Erscheinung versetzen: also ein Zu- und Nachempfinden zum Zwecke des Einempfindens resp. der Einfühlung. Wir wollen dies Anfühlung nennen.

---

[1]) Auch die Vergleichung des Organischen mit dem Unorganischen darf nicht verwirren. Wenn z. B. Theokrit den Sprung des Löwen mit einem gespannten Holze vergleicht, „das dem Wagner ausgleitet und sausend hinausspringt", so wird hiemit nicht die unorganische Natur über die organische gestellt, sondern ihre einseitig mechanischen, rücksichtslosen Bewegungsformen werden rein als solche so heftig und überzeugend mitgefühlt, daß sie nachträglich als etwas bereits Beseeltes um so leichter zur näheren Bezeichnung einer spezialen Organäußerung dienen können (Bahn und Rapidität der Bewegung). Je weiter wir in die Natur hinuntersteigen, desto rauher wird ihre Einseitigkeit und desto leichter kann sie symbolisiert werden. Denn ihre Formen sind Stückwerk, totes Material und pochen nicht auf ihre Selbständigkeit wie die lebendige Gestalt. Nachdem ich aber nun derart meine Kräfte an die Natur verzettelt habe, kann sie nun, als eine auferweckte, Gleichnisse für alles Organische abgeben.

[2]) Wolf. Zeitschrift f. d. M. IV, 87. Vgl. W. Hertz, Der Werwolf. S. 109, 162. Stuttgart, Kröner. 1862.

Digitized by Google

Welchen Gefühlswert haben dagegen Empfindungen, welche ausschließlich die Oberfläche der Erscheinungen betrachten?

Die Nachempfindung frägt bloß nach dem Verlauf der Formbegrenzung (Berglinien) und nach der Bewegungsbahn (Bahn des Vogelfluges, abgesehen vom Vogel)[1]) und sieht also von der Annahme eines individuellen Organismus, von der eigentlichen Mitte gänzlich ab. Wenn es sich aber bloß um den Formverlauf handelt, so haben wir es also mit einer Selbstbewegung zu tun, mit einem Akte, der insofern vorherrschend subjektiv ist, als die Form nur wie ein beliebiges, willkürlich und einseitig angewandtes Mittel gilt, um den Körper sich selber genießen zu lassen. Diese rein sinnlichen Selbstmotionen der Nachempfindung werfen aber irgendwie einen Reflex auf den Ablauf der Denkbewegungen, so daß dieselben doch in bestimmterer Weise affiziert werden. Hiemit ist nun auch der ganze Mensch mit samt seinem Lebensgefühle in Mitleidenschaft gezogen. Die scheinbar formale Bewegung trägt sich also doch unbewußt mit einer konkreten Gefühlssubstanz, welche untrennbar mit dem Begriffe menschlicher Ganzheit verbunden ist. Indem ich z. B. an den Windungen, Steigen und Senkungen eines Weges hinschaue, gleite, wandle ich Gedanken halber selbst auf ihnen vorwärts, bald träumerisch zögernd, bald heftig fortschießend. Ich suche und finde, steige triumphierend empor und stürze vernichtet nieder usw. Die mit der angeschauten Form zusammenhängende Richtung und das Zeitmaß dieser Bewegung bekommen so den Charakter von menschlichen Intensionen und Wallungen. So steigert sich die Nachempfindung zur **Nachfühlung.**

Hierbei ist allerdings noch eine dunkle, ganz allgemeine Herrschaft der Erdenschwere und hiemit ein Gefühl der Fesslung an die Erdoberfläche (also doch wieder zentral) neben einer freieren, gedankenhaften Schnelle zu bemerken, mit welcher wir uns fortzubewegen imstande sind. Dagegen ist es ein ganz

---

[1]) Hiervon ist eine besondere Art von bewegter Einfühlung zu unterscheiden, welche sich ebenfalls an die Grenzen der Erscheinung hält, aber immer noch innerhalb derselben bleibt. Das ist der Fall, wenn eine Reihe von Erscheinungen in Bausch und Bogen überblickt (Waldgebirge) und in ein gemeinsames Rinnen gebracht wird. Das ist eine Mitbewegung, welche, obgleich sie das Einzelzentrum vernachlässigt, immer noch *in* und nicht wie die Nachfühlung an und bei der Erscheinung hinläuft.

Digitized by Google

eigenes und ungleich selbständigeres Verhalten, wenn die Phantasie *in* scheinbar formlosen Räumen (Wasser, wolkenlose Luft) ein zügelloses Schweifen unternimmt. Hierbei schreibt sie selbst und nach eigenem Gefallen die Motionsrichtung vor. Ein allgemeiner objektiver Reiz liegt nur in der eingefühlten Weichheit und Unendlichkeit dieses Elementes (Nachfühlung in Verbindung mit der Ausfühlung).

Eben weil aber diese ganze Lust der Selbstbewegung eine vorgestellte ist, tritt nun dennoch eine Objektivation ein, indem wir unser eigenes Gefühl seltsam mit der Natur verwechseln. Die Bahn des nachgefühlten Weges scheint selbst zu zögern und ungeduldig fortzuschießen. Die helle Himmelsluft, in der wir schweben und schwärmen, scheint uns selbst zu schwärmen.

Eine ähnliche Potensierung erfährt das einfach beziehungsmäßige Zuempfinden, welches ebenfalls einen nicht näher verfolgbaren Reiz auf die Formation von Gedanken haben muß und dergestalt immer den ganzen Menschen in Stimmung versetzt. Wir wenden uns vertraulich oder zagend dem Bilde zu, wir lassen uns anmuten oder abstoßen, ohne näher auf die Einzelheit einzugehen ohne zu wissen, warum? Und demgemäß können wir nun auch von einer **Zufühlung** sprechen, von einem Ahnen, Anheben und jugendlichem Anstürmen der Begeisterung, die, noch unerfahren in der Welt, doch schon die ganze Welt im Busen hegt. — Den besten Aufschluß gibt hierüber die allgemeinste Formverbindung von Subjekt und Objekt, der Effekt des Lichtes. Dieses ist eigentlich nur in seiner Äußerung als Wärme greiflich (Hautempfindung) und deshalb sprechen wir von kalten und warmen Beleuchtungstönen, welche nunmehr mit einem frostig reservierten oder liebevoll erwärmten Menschengefühl identisch werden. Das von längeren Wellen ruhig herangetragene Blau erfüllt mit sanfterer Sehnsucht, das rascher heranrollende Rot wirkt als strotzende, feurige Lebenskraft. Die Reflexempfindungen sorgen dann dafür, daß im Stillen eine Vergleichung mit einem vorgestellten Kontrast-Farben-*Gefühl* stattfinde. Eine wirkliche Zusammenstellung von Farben wird dagegen, je nachdem die Symmetrie in den Augennerven von ihr bestätigt oder negiert wird, eine gleichgewichtige Zufriedenheit oder eine taumelnde Verstörung anklingen lassen. Und selbst die Einzelkörper mit ihrer Greiflichkeit und Fühlbarkeit erscheinen (abgesehen von dieser) damit, daß sie von der Offenbarung des Lichtes, von den

Digitized by Google

Modifikationen der Färbung getroffen werden, intimer, sie werden sehend, sie bekommen den charakteristischen Lebensblick. — Und so tritt auch hier jene sonderbare Verwechslung der eigenen Erregung mit der Erregungsursache ein: das Licht, die Farben scheinen uns selbst zu zürnen, zu jubeln und zu trauern usw.

Genug; wir halten nun fest, daß auch diese scheinbar formalen Verhaltungsformen die Bedeutung von individuellen Gehaltsreizen, von Lebenskraft und Lebensschwung gewinnen.

Vergleichen wir nun aber diese verschiedenen Kundgebungen des Vorstellungsgefühles nach ihrer Genesis, nach ihrem Bildungsgange, so zeigt sich entschieden die Zufühlung als die direkteste Funktion. Die reine Äußerlichkeit tritt einfach als solche in Wirkung; oder umgekehrt, ich wende mich lediglich an den Außenschein des Objektes. Es ist ein unmittelbares Vergeistigen von sensitiven Erregungen. — Dagegen ist die reine Nachfühlung schon einmal als motorischer Sinnenakt, fernerhin als totaler Vorstellungsakt entschieden indirekter Natur. Aber indem sie diese wirkliche oder vorgestellte Selbstmotion vergeistigt, ist sie immerhin noch einfach und direkt im Vergleich zur Einfühlung. Wie die Zufühlung läßt sie das Ich in einer gewissen Einsamkeit; der Außenschein bleibt ein unbewußtes Gelockt- und Gegängeltwerden. Die objektive Einfühlung ist dagegen insofern indirekt, als sie nur nachträglich zu jenen subjektiv formalen Funktionen hinzutritt (Anempfindung zum Zweck der Einfühlung). Sie kommt durch dieselben erst gleichsam zu sich selber und wendet sich nun vorstellend in das *Innere* der Erscheinung. Und nun erst, vermöge dieser zentralen Versetzung und Verwechslung und von dieser zurückkehrend, gewinnt sie ihr eigenartiges Leben. Sie erblickt ihr zweites Ich, wie es umgemodelt im Objekte sitzt und nimmt es ahnungsvoll zu sich zurück, ohne es deutlich zu erkennen, ohne zu wissen, warum? — Man kann also sagen: die Einfühlung erfühlt das Objekt von innen (Objektszentrum) nach außen (Objektsform); während Zufühlung und Nachfühlung (als Anfühlung) von außen (Objektsform) nach innen (Objektszentrum, Einfühlung) gehen, aber auch von jedem Innen des Objektes abstrahieren können.

Als weiterer Illusionsakt tritt schließlich neben diese Formsymbolik des Gefühles die Ideenassoziation hinzu, welche aber für den bildnerischen Standpunkt nur von sekundärer Bedeutung ist. Sie knüpft rein nach dem Gesichtspunkte eines Real-

Digitized by Google

zusammenhanges *andere*, nicht gegenwärtige Bildvorstellungen, Gedanken und Lebensgefühle an, welche mit der Formsymbolik zunächst gar nichts zu tun haben. Z. B.: Ein alter dickbäuchiger Bierkrug erinnert mich an den etwaigen durstigen Zecher, der ihn gehoben hat. Ich denke und fühle also einen Menschen, etwas Menschliches neben diesem Krug. Ich kann mir aber den Zecher unwillkürlich in einer Gestalt und Haltung vorstellen, welche diesem Krug ähnelt. Hier macht sich nun in der Ideenassoziation doch die Einfühlung geltend. — Ein berühmter moderner Kolorist findet einmal bei einem Kollegen eine verstaubte, rotgoldene Troddel; er hält sie gegen das Licht und schüttelt sie und nachdem er dies Spiel längere Zeit getrieben, geht er heim und malt — Priester und Kardinäle, welche feierlich, mit dem Festornate bekleidet, in einer dämmernden Halle versammelt stehen. In dieser sinnigen Anekdote haben wir eine höchst merkwürdige Verquickung von reiner Formsymbolik und Ideenassoziation und es möchte schwer fallen, die Mischungsteile streng psychologisch auseinander zu halten.

Wir müssen überhaupt bedenken und nie vergessen, daß *einerseits die besprochenen Formsymbolisierungen untereinander und andrerseits mit diesen die Ideenassoziationen immer, in jedem Bilde zusammenwirken und zu einem unentwirrbaren Ganzen sich verschlingen und daß nur vermöge dieses absoluten In- und Beieinanders ein wahrhaft ästhetischer Formgenuß entsteht.*

Fragen wir nun aber nach der Ursache dieser merkwürdigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung, so gibt es wohl keine andere Auskunft, als eben wiederum das Wesen des Gefühls. Dieser symbolisierenden Tätigkeit kann nichts anderes zu Grunde liegen, als der pantheistische Drang zur Vereinigung mit der Welt, welcher sich keineswegs auf das leichter faßliche Verwandtschaftsverhältnis zu der menschlichen Gattung beschränken läßt, sondern, sei es nun bewußt oder unbewußt, an die Allheit sich wendet. Dasselbe haben wir in rudimentärer Weise an der Empfindung und empfindenden Vorstellung. Die Empfindung ist die primitivste Lebensregung und aus ihr entwirkt sich erst der deutlichere Akt der Vorstellung, des Willens, der Erkenntnis, und wir besitzen hiemit an derselben die ursprünglichste Form des Weltzusammenhangs. Mit und durch diesen allgemeinen Fortschritt wird auch die Empfindung

Digitized by Google

etwas anderes. Sie wird zum Gefühle. Das Gefühl ist objektiver als die Empfindung, schwingt sich ungleich energischer über die eigene Haut hinaus mit einem Nichtich zusammen. Aber auch das Gefühl wird im Verlaufe des Lebens mit einem tieferen Fond erfüllt, ohne deshalb seinen formalen Charakter einzubüßen. Denn der Weltzusammenhang übt, je klarer er erfaßt wird, eine desto mächtigere Gegenwirkung gegen den rein subjektiven Pol desselben aus. Diese niederhaltende Gegenwirkung erfolgt von dem Augenblick an, wo die allgemeine Bedeutung einer objektiven Kraft erkannt wird. Indem ich abstrakt denken und mich als untergeordneten Teil eines untrennbaren Ganzen begreifen lerne, expandiert sich mein Gefühl zum Gemüt. Und so werde ich von einer persönlichen Schädigung oder Genugtuung insofern im Gemüt erregt, als dieselbe wie eine Schwächung oder Bekräftigung der Weltharmonie aufgefaßt werden kann. Der Glückseligkeitstrieb entdeckt das einzige Wundermittel, sich zu befriedigen, in der Sorge für das allgemeine Wohl der Menschheit. So steigen wir von der simplen Selbstliebe zur Geschlechts- und Familienliebe (Rassegefühl) und von dieser zur absoluten Nächstenliebe, Menschenfreundlichkeit und zum Pathos des Staatsbewußtseins empor.

Es ist die Ahnung des Guten, mit welcher sich die Liebe bereichert. Darum genügen nun Begriffe wie Wert, Macht, Bedeutung nicht mehr zur Kennzeichnung des geistigen Reizgehaltes. Sie haben jetzt eine innere „weltgültige“[1]) Leuchtkraft erhalten, sind geweihte, festliche Träger einer öffentlichen Würde geworden. Der Freundliche erscheint mir nun überhaupt brav und edel, der Gehässige überhaupt verworfen und teuflisch. Ich fühle mich selbst in mir oder in einem andern Ich, aber nur als einen würdigen Repräsentanten der ganzen Gattung.

Der Fortschritt ist eigentlich nichts anderes, als eine geistige Entäußerung und Verflüchtigung des Selbstgefühles, das sich hiermit nur noch am Ganzen hat. So wird die Mitempfindung, das Mitgefühl, das wir z. B. mit einem verwundeten Soldaten haben, insofern zu einer tiefen Gemütsteilnahme, als wir das transponierte mitleidende Ich zum allgemeinen Menschen-Ich erweitern, so daß in diesem Lebensbilde mit einem Zug die Reinheit

---

[1]) Kritische Gänge. N. F. v. F. Th. Vischer. Heft 5. S. 155. (S. 329.)

Digitized by Google

des ganzen Menschendaseins vergällt erscheint. Die Barbarei der Feindseligkeit, die Ohnmacht des Einzelnen, all dies resignierte Zusammenbrechen, Hinrasseln unter dem Überschwall des Lebensgetümmels, wie es auf diesem Antlitze geschrieben steht, es wird wiederholt und die ganze Menschheit muß es gleichsam wiederholen und miterleben.

Die Sterblichkeit kann aber auch als Naturgesetz betrachtet werden, das uns ja mindestens ebenso nachdrücklich auf unsere Abhängigkeit hinweist, wie die praktischen Gesetze menschlicher Konflikte.

Wenn der Landmann sieht, wie das Gewitter seine Saat verheert, wie die Lawine sein Haus mit Weib und Kind zerschmettert, wenn er all diese negativen Oppositionen wahrnimmt, die ihm unausbleiblich und kunstreicher, als der stärkste Kainsarm, in das Eigenleben greifen, so mag er leicht auf den Gedanken kommen, daß irgendwelche menschenähnliche, aber übermenschliche Wesen dahinter stecken. Sie stören und bekämpfen ihn, jedoch nicht allerorten und nicht immer. Sie sind also verschiedener Laune, oder teilen sie sich in zwei Parteien. Daher versucht er durch Bitten und Gehorsam gegen ihren mutmaßlichen Willen oder auch durch Drohungen auf sie einzuwirken. Der Urmensch kennt überhaupt keine real-mechanischen Ursachen, sondern nur Verursacher oder Begründer und heute noch flucht der Köhler sein Feuer an, wenn es nicht gut brennen will. — Man sieht an der Mythenbildung die ganze Schwierigkeit des natürlich kausalen Denkens. Eine Veränderung hat immer etwas sehr Befremdliches. Man möchte es kaum glauben, daß die Sonne auf einmal zur linken, statt zur rechten Seite steht. Der naive Mensch hilft sich einfach mit dem Beispiel seiner eigenen veränderungsfähigen Handlungen. Er nimmt also einen persönlichen Dirigenten hinter den Dingen an. Entweder muß dieser in ihnen als ihr heimliches Leben existieren, oder, da diese Metamorphose des Individuums in eine Sache doch mitunter etwas schwierig fällt, denkt er sich die Dinge als Werke und Werkzeuge von geheimen Gewalthabern. Der Urbewohner eines Steppenlandes, als er das erste Mal zu einem Gebirge kam, mag sich gedacht haben: das muß einer gemacht haben, der größer und stärker ist als wir alle!

Die Individualisierung der Natur ist also entweder unmittelbar oder mittelbar persönlich. Der Gott ist entweder in den

Digitized by Google

Dingen, oder er hat die Dinge bei sich zur Hand (Donnerkeil, Sonnenwagen). Im letzteren Falle werden mit Hilfe anderer Erscheinungsformen (besonders der gestaltbaren Wolken) schaffende, treibende und von dem Geschaffenen getragene Urgestalten erfunden, welche das Was der Dinge nur noch als ein Anhängsel der eigenen Person an sich nehmen; ungefähr, wie ich an einem Stock eine Verlängerung meines Armes und Vermehrung meiner Macht fühle. Dies ist eine besondere Art von Formgefühl, welche, wie ein fremdes Reis dem reinen Selbstgefühle eingepfropft, doch eine Fortsetzung desselben genannt werden kann. Im Grunde entspricht sie aber doch dem Verhalten, das wir Anfühlung genannt haben[1]). — Hier in der mythischen Welt handelt es sich natürlich nicht um ein bloß spielendes Tasten und Beigesellen, sondern um gedankenmäßige Urzwecke. Der Gegenstand, mit welchem der Gott ausgestattet ist, gilt nun als Attribut und Mittel einer dämonischen Allwirkung, ausgesprochener Weltherrschaft. Kurzum, das naturnotwendige Gefühlsleben erfüllt sich mit einem mythischen Gehalt. — Ein volles Gemütsverhältnis zur Natur kommt indessen erst zustande, wenn die Naturgötter zu sittlichen Göttern erhoben werden. Solange Wodan bloß der Sturmwind war, lebte er auch nur erst vom Gefühle der Deutschen; als er aber zum obersten Richter und Volksbeschützer avancierte, da war es nun die Andacht des Gemütes und der Liebe, welche ihm zuteil wurde. Noch unmittelbar mit der Natur verschmolzen, noch schleimartig Eines mit derselben, behielt der Gott auch ihren zufälligen, dumpfen und dunkel dräuenden Charakter. Erst, nachdem er vom Naturschlamm gereinigt und als selbständige Gestalt herausgelöst war, bekam er den Ritterschlag wahrer Götterwürde und Götterseligkeit.

Nachdem nun das Gefühl in dieser wechselnden Verhüllung und Entlarvung der Menschengestalt sich ergangen, tritt es jetzt in das dritte, abschließende Stadium der reinen, freien Formbeseelung, jenes pantheistischen Naturkultus, der uns auf Schritt und Tritt begegnet, in jedem lebhaften Wort, das gesprochen, in jedem Buche, das geschrieben wird, und löge es sich auch mit allen Mitteln des Scharfsinnes die Bekämpfung des Pantheismus vor. Nun hat es keine Not mehr, eine greifliche, sichtbare Person

[1]) Hievon sind die Gleichnisse zu unterscheiden, welche die Naturform als eine Hülle, als Kleid und Haus des Gottes nehmen. Das ist eine besondere Art von freier Einfühlung (Ausfühlung).

Digitized by Google

extra hinein oder daneben zu dichten. Das geschieht jetzt so leise, so unbewußt, daß der transponierte Körper ganz vergessen wird über der eben hiemit transponierten Seele. Jedes und Alles ist Vision und Geist geworden und an Jedes und Alles wird der Kanon der Liebe und friedlichen Ordnung, tückischer Wut und gehässiger Zerstörung gehalten („denn die Elemente hassen das Gebild der Menschenhand"). Und wenn sich auch die Spielfreude des Vorstellungsgefühles niemals vollkommen enthalten wird, die organischen Formen und Bewegungen ihres physischen Trägers, ihres eigenen Leibes heimlich anklingen zu lassen, so bleibt das doch immer ein „freier Schein" der Phantasie, so behält doch immer die natürliche Wirklichkeit ihre objektive Gestaltung.

Nun besingt der Dichter die brüderlichen Frühlingslüfte, die seligen Inseln, die „schwärmerische Nacht", den „Vater Äther". Die einzelnen Raumerscheinungen werden zugleich untereinander in einen ähnlichen tragischen Zusammenhang gebracht, wie ihn der Beschauende von den Naturgesetzen fühlt. Ein Geist der Vergänglichkeit scheint sich wie ein wehmütiger Tau auf alle Gebilde zu lagern. Der Baum neigt und schüttelt sein Haupt wie ein müdes Menschenkind. Der „zeitgetroffene" Fels staunt empor in die wechselnden Lüfte; doch das „verjüngende Licht" der „ewigen Sonne" strömt „über das alternde Riesenbild und umher grünt lebendiger Efeu". —

Eine strengere Betonung des rein ästhetischen Verhaltens müßte nun dem Gesagten zufolge eine geistige, gefühlsmäßige, ideale Vertiefung des Selbstzweckes konstatieren, der ja bisher in der empfindenden Anschauung und Vorstellung nur einen sinnlichen Wert besaß. Negativ müßte natürlich ebenso von dem Ausschluß eines geistigen Stoffreizes die Rede sein, wie früher von dem eines leiblichen. Ich fühle, um zu fühlen; das Objekt ist nur Bild, nur Schein und lediglich zum Spielen da. Ich fühle, um das Allgemeine in mir oder in der Welt zu genießen, und diese vorschwebende Vollkommenheit des Alls trägt mich leicht hinweg über die stockenden, schwierigen Einzelgeschicke. Ebenso ist das Inwiefern des Formgenusses nicht mehr eine bloß körperliche, sondern zugleich eine geistige, immanente Ähnlichkeit. Das selbstgeschaffene, angeborne Urbild ist nun getränkt mit dem Maßstab einer harmonischen Idee. Kurzum, die Idealität der Phantasie hat sich herausgebildet.

Digitized by Google

Schon bisher habe ich an mehreren Stellen den Unterschied des rein ästhetischen Verhaltens von dem pathologischen einer erpichten Willensbestrebung (Gier und Tendenz) hervorgehoben. Dies ist eigentlich nur Bekanntes und basiert auf dem Kantischen Satze: der Geschmack ist ein Urteilsvermögen durch ein Wohlgefallen ohne alles Interesse für die Existenz des Gegenstandes. Dennoch kann nicht geleugnet werden, daß in gewisser Weise auch hier in der Phantasiewelt Wünsche und Willensbewegungen eintreten[1]), und wir werden sehen, daß es recht eigentlich ein Willensimpuls ist, welcher die Brücke zwischen Innenphantasie und Kunst zu schlagen versteht.

Inhalt des Willens ist ursprünglich stets die Befriedigung eines Lustbedürfnisses. Der Wille geht also wesentlich, sei es nun in der Vorstellung oder in der Wirklichkeit, auf eine Tat aus, auf eine tätliche Reaktion. Diese nun unterbleibt, wenn wir uns an einem „freien Scheine" freuen. Wenn sie aber eintritt oder möglich ist, so zerstört sie denselben.

Mein Lebenswille wird auch im ästhetischen Gebiete von jeder Erscheinung getroffen und aufgeregt, aber nur uneigentlich, und so bleibt er bei seiner inneren Gesetztheit. Aller ernstliche, anspruchsvolle Wille steht insofern dem reinen Vorstellungsgefühle im Weg, als er bald auf einen blendenden Stoffbesitz, bald auf einen abstrakten Zweck hinstrebt, welcher entweder (indirekt) wieder einen nachträglichen Stoffbesitz oder (direkt) ein rein geistiges Gut zum Ziele nehmen kann. — Wir haben von einer bestimmten fühlenden Beschaulichkeit gesprochen, welche den ganzen Menschen in seinem Sinn *und* Geist, welche seine ganze Menschlichkeit beschäftigt. Es handelt sich bei diesem Akt um eine allgemeine Bedeutung, die dem einzelnen Gegenstand an sich gar nicht zukommt, welche innerlicherweise in ihn hineingelegt worden ist. Dieses wäre unmöglich, wenn eine eigentliche willensmäßige Anziehung stattfände. Das Stoffliche und stofflich Bestrickende in der Form, so sehr es ursprünglich Voraussetzung alles Formgefühles war, wird vergessen, indem

---

[1]) Das künstlerische Wollen ist „tätige Muße". K. Köstlin, Ästhetik, S. 18. — Fr. Vischer, Kritische Gänge. N. F. Heft 5. Kritik meiner Ästhetik. S. 150: „Interesse ohne Interesse". (Zweite Auflage. Bd. IV, S. 326.)

Digitized by Google

die allgemeine, ganze, selbstlose Kraft des Gemütes dasselbe durchdrungen hat. — Es handelt sich um eine Vergeistigung, um eine Vermenschlichung der Raumkörper, welche so vollkommen, wie ich sie eben einmal bedarf, nur von weitem in der inneren Vorstellung möglich ist. Laß ich mich einmal auf eine Willensvollziehung ein, so stecke ich in der Kalamität und Armut der Vereinzelung und muß mir die Vollkommenheit aus der unendlichen Vielheit der einzelnen Willensäußerungen abstrahieren. Ich kann die Störung nicht brauchen, welche bei jeder unmittelbaren Berührung dadurch entsteht, daß das absolute Anderssein, die Fremdheit eines Objektes sich hiebei so unerbittlich geltend mache; ich will freie, unbeschränkte Einbildung des Scheines einer einzelnen Vollkommenheit. Eine wirkliche, d. h. unvollkommene Einzelheit an sich kann nicht mir selbst, kann nicht dem Ganzen entsprechen; daher hat sie eine isolierende Wirkung. Daher tötet auch schließlich die Reaktion alles Gefühl. Die Gier ist stumpf: ich verzehre die Einzelheit, schlinge sie ein, oder verwerfe sie apprehensiv. Sie ist nur unwesentliches Mittel zur Befriedigung eines einseitigen Zweckes. Das Ganze nun kann ich weder verabscheuen noch begehren, und daher braucht es auch keine tätliche Reaktion gegen dasselbe. Es bleibt neutral und unverletzlich. Wir können nicht an ihm rütteln, können uns nur liebevoll in ihm zufrieden geben.

Es gibt aber auch einen Willen *im* Bilde. Wir sprechen von einem freundlichen, artigen oder störrischen, ungattigen Verhältnis der Formen untereinander und beteiligen uns innerlich an demselben. Die Beteiligung kann ebensogut willenmäßig (bewegte Einfühlung, Nachfühlung) als gefühlsmäßig genannt werden. Sie ist natürlich auf unserem Gebiete nicht ausgeschlossen, sondern nur frei erhalten durch die beständige Erinnerung einerseits daran, daß die Weltharmonie alle einseitigen Kräfte ausgleicht, anderseits daran, daß es ja nur ein Schein ist. Wir unterscheiden also die *Beziehung unseres Ich zum Objekte* und die *Beziehung der Teile desselben untereinander*. — Indem uns nun aber bei der letzteren die Weltharmonie resp. unsere eigene Vollkommenheit vorschwebt, finden wir an den Einzelheiten des Naturbildes allerlei zu verdeutlichen. Wir verstärken den Ausdruck ihres Strebens, wir steigern die positive und mildern die negative Kraft. Dies geschieht zunächst in unserem Innern aus einem immanenten Bedürfnis. Das ist nun entschieden ein Willensakt, aber ein ganz unpathologischer: wir

Digitized by Google

stören keine Faser, keinen Atemzug der Wirklichkeit. Wir ordnen nur, wir potenzieren das Wesentliche und depotenzieren das Unwesentliche, um hiemit das Ganze zu sichern und eine unfreie Reaktion (in und zu der Sache) zu vereiteln.

Zugleich aber erfüllt und erregt uns die *Beziehung zu unserem Nebenmenschen*, der frei praktische Trieb zum Einvernehmen mit unserer Gattung. Gegen diese wendet sich nun, um den Gefühlswert des Eindruckes fortzupflanzen, die Reaktion des Willens. Und hiemit nun, durch die sichtliche, reale Reproduktion, gelingt ihr auch erst eine wahrhafte, deutliche Reinigung und Klärung des Naturvorbildes.

Ich möchte meinen Mitmenschen zeigen und wiederholen, was in mir vorgeht, was mein Vorstellungswille im Objekte tut. Die eigentliche Reaktion des Phantasiewillens beruht also in der *Nachahmung*.

Was heißt aber für uns Nachahmung, wenn nicht ein einfaches Nachäffen einer lebendigen Gestalt oder Handlung darunter verstanden ist? Diejenige Nachahmung, welche uns hier angeht, ist weder mit der Entstehungsweise des Sensationsobjektes, noch mit seiner gewordenen, seienden Form kongruent. Es ist hier wesentlich, daß die Formen des Objektes immer mit den *andern* Formen und Mitteln des Subjektes wiederholt werden. Dieser schwer entwirrbare Akt hat zunächst mit dem Widerstreit des Eigenwillens und des objektiven Willens zu rechnen. Der Drang will die Selbständigkeit seines organischen Ichseins wahren und doch irgendwie einem Andern sich anschmiegen. Die dem Reize entsprechenden Perzeptionsbewegungen sind im Grunde schon Imitationen, oder besser Vermittlungen zwischen Subjekt und Objekt. — Ganz negative, untraktable Reize, Alterationen und Störungen kommen hier als Apprehensionen natürlich nicht in Betracht für uns. —

Diesen Imitationen der Perzeption adäquat teilen sich die ostensiblen Imitationen in zufühlende und nachfühlende und in einfühlende.

Auf solch einem nachahmenden Ausdruck eines Eindruckes beruht ursprünglich Musik und Sprache; auf ihr beruht die Mimik und als starrer Niederschlag derselben die Physiognomik; besonders evident aber das Agiren, welches immer ein willkürliches, d. h. ein durch die Bedingungen des eigenen Körperbaues verdunkeltes Nachbilden von Eindrucksformen ist. Um z. B. etwas

Digitized by Google

breit Aufgerolltes, Prächtiges anzudeuten, werden die Arme ausgebreitet; zum Hinweis auf Größe und Erhabenheit werden sie erhoben; Wägendem, Zweifelhaftem, Unwahrem gegenüber wird Kopf und Hand geschüttelt.

Das innere Schwingen und Ringen spricht sich also äußerlich als ein analoges Muskelzucken und Gliederregen aus. Jeder sensible Mensch wird von den Eindrücken derart geleitet und besonders seine Hand als das edelste Medium des praktischen Triebes wird magnetisch zu solchen Bewegungen fortgerissen, daß für den Adressaten eine ungefähre Beschreibung von dem Vorgestellten zustande kommt. — Nichts ist aber natürlicher, als daß diese Hand, welche in der Luft zeichnet, auch auf einen festen Gegenstand ihr Bild als bleibende Darstellung niederzulegen versucht. Dann aber rechnet die Nachahmung zugleich mit dem beschränkenden Charakter des benutzten Materiales. Aber auch dieses künstlerische Nachbilden, und wäre es noch so stümperhaft, ist ursprünglich die adäquate Resultante eines inneren dynamischen nachlebenden Vorganges. Die Tätigkeit des Auges hat einen Prozeß im ganzen Nervensystem und in der ganzen Seele, im ganzen Menschen erregt. Dieses Nachleben darzustellen ist der versteckte Selbstzweck jedes naiven Bildens und die Meinung, es handle sich um das Naturvorbild, täuscht sich selbst. Wir erblicken daher an jeder einigermaßen schwungvollen Nachbildung die Genesis des am Gegenstande entzündeten Phantasiewillens, so daß sich im Vortrage sogar die individuelle Bewegungsart des Künstlers offenbart.

Sofern nun der Künstler keine manierierte, sondern eine von dem allgemeinen Lebensschwung getragene, sofern er eine geistig gesunde und sinnlich geklärte Individualität besitzt, wird es ihm vollends nicht mehr um eine peinliche Nachahmung zu tun sein. Indem er den instinktiven und reflektierten Maßstab der menschlichen Normalität auf das Objekt überträgt, schildert er in Allem den vollkommenen Menschen, in Allem seine eigene Miene, wie sie von der illusionären Pracht der Welt verklärt ist. Er harmonisiert die Erscheinung, so daß sie in seiner Hand zu einem vollen Ausdruck der gefühlten menschlichen Harmonie, der Divinität des Alls heranwächst.

Nun erst in der künstlerischen Reaktion erscheint der private Charakter, die Subjektivität der Innenphantasie wahrhaft aufgehoben, weil damit das Bild zum gemeinsamen, allseitig ge-

Digitized by Google

prüften Eigentum der Menschen umgestempelt wird. Die verschwommenen, embryonischen Vorstellungsgebilde sind damit mündig gesprochen.

DER KÜNSTLER

Rein subjektiv genommen, beruht also die Phantasie, wenn wir das Resultat der erörterten Mischungsteile erwägen, auf einer warmen gegenseitigen Fühlung zwischen Sinn und Seele, auf einem ehrlichen Bund derselben, worin beide identisch erscheinen, so daß man von einem seelenvollen Auge und einer augenhaften Seele sprechen möchte. — Beide sind freilich von Hause aus identisch; allein immerhin hat sich die geistige Kraft mit dem Verlaufe ihrer Entwicklung der sinnlichen gegenüber gestellt und die Wiedervereinigung beider gelingt nur dem Künstler. Ein pantheistischer Hang zu vollkommener Gestaltung liegt allerdings bereits im sinnlich unbewußten Leben, aber geweckt und am Einzelnen bewiesen kann er nur dadurch werden, daß die von der Idee der Vollkommenheit überzeugte und begeisterte Seele sich ganz und gar in ihre Sinnlichkeit einströmen läßt. — Das Wechselverhältnis zwischen Sinn und Seele ist also ein absolutes, so daß kein sinnlicher und kein abstrakter Rest abfällt.

Auf dieser inneren Ganzheit beruht nun das eigentümliche Talent des Künstlers zu kollektiver Stoffbewältigung. Dem rein sinnlichen oder rein abstrakten Bewußtsein gelingt bei allem Fleiße doch nur ein sehr langsames Kombinieren, weil es jeden Stein aufheben und prüfen muß, auf den es treten will. Ist aber Eile notwendig, so verzappelt man sich den Sprung durch Reflexion. Die künstlerische Phantasie[1]) aber ist deshalb so sprungfertig, weil sie unbewußt mit mystischen Ballungen fortschreitet. Sie hat die Teile des Ganzen implizite und erst nachdem sie die Grundzüge hervorgezaubert, nimmt sie den peinlichen Rat der Verständigkeit zu Hilfe.

Doch abgesehen von dem Wie seiner Leistungen verdankt der Künstler dieser Ganzheit, dieser ruhigen Einigkeit in ihm

[1]) Sie gleicht der realen Ahnung, welche immer aus einer dunklen Kumulation von Schlußreihen besteht.

Digitized by Google

selber überhaupt die Lust zum reinen Betrachten. Er macht die Augen auf; das ist seine auffälligste Gewohnheit. Im Gegensatz zum Stumpfgebornen, welcher immer schwer zusammenklebt mit dem Elemente seiner Umgebung, lebt er in einem ebenso zutulichen, als reservierten Obstupescere. Weil er die Augen aufmacht, wird er beständig überrascht. Die Dinge sind ihm erstaunlich objektiv. Er schaut sie nicht an wie einer, der zur Bürgerschaft gehört und im Stadtrat mitschwatzt, sondern wie ein schweigender, einsamer Fremdling, der ausgezogen ist, um die Welt als ein ersehntes alter ego zu erspähen, die ganze Welt. Und daher gibt es keine Zeit für ihn, sich in die Einzelteilnahme zu zerstücken und zu verlieren. Er kommt vom Weltgeist her und schaut so hin über die Wertverkündungen des Lebens als die lächelnde Mitte von Allen. Es bleibt ihm Alles unbenommen, er braucht sich für Keines zu erwehren und doch ist ihm Alles neu; er muß sich immer wieder verwundern über die Eigenart seiner Weltkinder, wie jedes sein besonderes Leben lebt und doch unsterblich bleibt.

Die Kunst ist ebensowohl eine Potenzierung der Sinnlichkeit, als eine höhere Physik der Natur. Wie sie rein subjektiv ist, so ist sie rein objektiv. Denn sie liefert ein allgemein gültiges Produkt und versteht es, die Unbestimmtheit und Haltlosigkeit des Innenlebens sowie das chaotische Durcheinander des Naturlebens zu einer frappanten Gegenständlichkeit, zu einer klaren Spiegelung freier Humanität herauszuarbeiten. Ihr Bild ist nur Form und nur Inhalt, es ist ein klarer Quell, dem man ganz auf den Grund sieht, eine reine Bergluft, hoch über den Dünsten der Ebene webend.

Es ist eben gerade recht das Wesen der künstlerischen Idealität, sich nicht selbst ideal zu wissen, sondern sich an einem einzelnen Gegenstande zu reflektieren. Weit entfernt, das speziale Gepräge desselben zu verwischen, zwingt sie nur den Formtrieb, sich ihr als seiner Urvorstellung anzubilden. Zu dem Zwecke harmonisiert sie ihn und zwar nicht nach einem abstrakten, allgemeinen Kanon, sondern nach dem subjektiv konkreten, wie ihn der Mensch psychophysisch an sich selber hat.

Und so entlarvt sich uns jedes Kunstwerk als der an einem verwandten Objekte sich harmonisch erfühlende Mensch, als die in harmonischen Formen sich objektivierende Menschlichkeit.

Digitized by Google

DAS KÜNSTLERISCHE UMBILDEN

A. DIE REINE FORM UND DIE STILISIERUNG

Wir haben gesehen, wie uns die reine Form bedeutsam und seelenvoll erscheinen kann. Als eine reine Form sind wir gewohnt, die anorganische Natur zu betrachten und selbst die organische Gestalt vermögen wir einer ganz formalen Auffassung zu unterwerfen. Dieses ganze Verhalten kann mit dem Worte Formsymbolik bezeichnet werden. Es handelt sich aber für uns um harmonische Formsymbolik. Der einfache Akt der Unterschiebung eines Gefühlsgehaltes muß daher anwachsen zu einer kompositionellen und partiellen Umbildung der stets mangelhaft erfundenen Naturformen.

Zunächst entsteht in unserem Inneren ein kollektiver Plan. Die Zufühlung erzeugt mit einem raschen Blicke ein Totalbild, worin die Beleuchtungs- und Körpermassen in ein ungefähres Gleichgewicht gebracht, worin die Einzelteile oder Nebenformen den Grund- oder Hauptformen untergeordnet sind.

Gedrängt von dem Bedürfnis einer Läuterung des Formgeistes und einer Sicherung gründiger Lebensgefühle gegen die Anmaßungen des Bagatells, geht die Kunst stets darauf aus, das Wesentliche, die Dominante der Erscheinung zu befreien und zu ihrer wahren Geltung zu bringen. Dies gelingt aber wahrhaft erst damit, daß das ganze innere Naturbild herausgeformt und dargestellt wird. Die Harmonisierung entwickelt sich mit der Stilisierung. Wir haben also ein Pendant von dem innerlichen Verhalten des Schauens und Nachfühlens. Hier wird aber das Objekt durch den genetischen Zeitakt nicht nur evolviert und näher bestimmt, sondern auch realisiert. Das harmonische Ensemble erhebt sich solchermaßen zu einer rhythmischen Bewegung und obgleich es mit dem letzten Handgriffe des Künstlers wieder zu der früheren Simultaneität zurückgeführt ist, fühlt man doch die Bewegung immer noch heraus. Die gesetzmäßige Ordnung und Abteilung des Ganzen erscheint nun zugleich als ein reiner und freier Schwung der Pinsel- und Meißelführung, der seine natürlich abgesteckten Ruhepunkte hat, der zwischen Wiederholung und Veränderung seiner Bewegungsläufe wohltätig abzuwechseln weiß. — Wir können daher jetzt, da wir ein geschaffenes Abbild der Natur haben, ebensowohl von einer Symbolik des Vortrags (vom stürmischen Charakter, von der rauschenden Energie der Rubens'schen Technik u. a.) sprechen, wie von einer Symbolik der reinen (Natur-)Form.

Digitized by Google

Eben hierauf beruht das spezifische Wesen des künstlerischen, d. h. des technischen Interesses. Wie in der formalen Natursymbolik die subjektive Körperintention ganz emanzipiert wurde von jeder wirklichen Objektivität, so sehen wir in der Kunst zunächst völlig ab von einem gegenständlichen Gehalt und nehmen das Bild rein nach seiner *äußern* Erscheinung.

Die Darstellung, als ein genetischer Zeitakt, ist aber nicht etwa bloß eine Analogie der Nachfühlung, sondern vielmehr eine identische Konsequenz derselben. Weil sie aber äußerlich ist, kommt nun auch die sinnliche Prämisse, das handliche Tasten, das Nachempfinden wieder zu größerer Geltung. Wie dasselbe früher weckende und leitende Ursache des Gefühles war, so ist es jetzt wieder sein Ausdrucksmittel.

Gleich dem innerlich Nachfühlenden arbeitet nun der darstellende Künstler, als solcher, immer von außen nach innen. Dieses Innere kann sich entweder auf die Phantasie des Beschauers beziehen oder zugleich objektiv auf einen darzustellenden scheinbaren oder wirklich individuellen Inhalt (Anfühlung zum Zweck der Einfühlung). Einen solchen kann er aber (wie bei der zufühlenden Komposition) nur innerlich, also vorher, vor der Darstellung umgestalten. Die Art, *wie* er darstellt, wird immer für sich einen stilistischen, subjektiven Wert behalten.

Es gibt zwar ein rein mechanisches Bilden seelenloser, abgestumpfter Künstlerhände (Routine, Mache. Vgl. Photographie). Doch häufig wird auch die technische Tätigkeit eines edlen Künstlers als ein handwerksmäßiges, d.h. gefühlloses Attribut der ästhetischen Produktion bezeichnet und lediglich auf den Wert des dargestellten Gegenstandes verwiesen. Diese Verachtung der unmittelbaren Ausdrucksweise des Künstlers kann ich nicht verstehen. Erstens zeigt er uns damit überhaupt seinen Charakter und zweitens zeigt er denselben in einer bestimmten Modifikation, welche von der Sensation des Gegenstandes herrührt. Also fehlt es durchaus nicht an Inhalt und „Idee".

B. DIE UNBEWUSSTE KRAFT DER ORGANISCHEN GESTALT UND DIE KÜNSTLERISCHE POTENZIERUNG DERSELBEN. (ORGANISIERUNG)[1])

Die Stilisierung realisiert nicht nur den zugefühlten allgemeinen Kompositionsplan, sondern auch das eingefühlte stereometrische

[1]) Der Ausdruck Organisierung würde sich durch seine Kürze und durch seine den Begriffen Stilisierung und Idealisierung entsprechende

Digitized by Google

Konkretum. Erst mit dieser Realisation wird dasselbe so völlig potenziert, wie es die vorschwebende Körpernorm verlangt.

Trifft nun aber unsere Gefühlsversetzung mit einem organischen Objektsinhalte zusammen, so fragt sich zuvörderst, ob dieser unbewußt, d. h. leiblich, pflanzenhaft, oder bewußt, d. h. geistig ist; näher, ob derselbe als dieser oder jener aufgefaßt wird.

Ein Gegenstand, der uns nicht sowohl ein Leben bedeutet, als selber eines für sich hat, erscheint uns, wenn er *unbewußt* ist, ausdrucksvoll. Die Kunst aber begnügt sich nicht mit der ausdrucksvollen Körpergestalt, weil diese immer mehr oder weniger verheimlicht und verbuttet ist. Sie strebt darnach, den „Lebensfond", die „Lebensfähigkeit"[1]) herauszuarbeiten. Die organischen Intentionen müssen herauskommen und sich entladen. Die Schlaffheit des Zusammenhangs der Teile muß adstringiert, die Selbständigkeit dieses schlecht disziplinierten Teildaseins muß zum körperlichen Zentrum zurückgezwungen, alles Überflüssige, welches da heraustaumelt über die natürlichen Grenzen, muß getilgt oder gemäßigt werden. — Es gibt ein „ruhiges Pathos des Seins"[2]), eine stille Mystik des einfachen, atmenden Leibens und Lebens, worüber der wahre Künstler in das höchste Entzücken geraten kann. Man betrachte nur die Studien eines Raffael, Dürer; die Hälfte davon spricht nur durch diese gewächsartige Gediegenheit und durch die erstaunliche Entwirkung desselben (Torso des Herkules. Reiz eines fragmentarischen Gliedes, Armes, Beines).

Zunächst haben wir hiebei natürlich an die Darstellung *vegetabilischer* Gestalten zu denken, dann aber auch allerdings in gewissem Sinne an das Tier- und Menschenbild. Im letzteren Fall ist eben die Art der Verschmelzung des (meines) subjektiven Gefühls mit dem objektiven eine dunkle, träumerische (Barberinischer Faun). — Die menschliche Seele wird nur geahnt; ähnlich, wie in aller sinnlichen Empfindung immer ein Ansatz zur Vergeistigung, zum Gefühle enthalten ist. Man könnte sagen:

Fassung sehr empfehlen, wenn er nicht dem gewöhnlichen Gebrauche widersprechen würde, welcher ein äußerliches Ordnen und Arrangieren darunter versteht.

[1]) M. Unger, Das Wesen der Malerei. S. 130 und 131.

[2]) K. A. Scherner, Das Leben des Traums. S. 11.

Digitized by Google

das ist eine Degradierung der menschlichen Existenz; aber doch liegt in diesem sinnlichen Stilleben eine solche Unendlichkeit geistiger Anlage und Vorbereitung, daß von selbst die idealsten Seelenregungen anschießen. Besonders gegenüber solchen zuständlichen Antiken ist uns oft zumute, als ob wir die ersten naturwüchsigen Menschen schauten, wie sie soeben vom Herrgott geschaffen worden; noch feucht vom Nichtsein, unkundig noch des Lebens und doch dunkel hingenommen von einem Erinnern, als ob das alles schon einmal empfunden und erlebt worden sei.

Das Prinzip dieser organischen Lebenspotenzierung ist immer die Wahrheit der Realität, ob sie nun auf eine allgemeine, gattungsmäßige Wirkung, oder auf eine individuelle Besonderung derselben ausgeht. Immer wählt sie den positiven Kern zum Ausgangspunkt, immer gibt sie die lebendige Wärme einer treibenden Existenz. Das Innere kommt hier rein im Äußern zum Austrag, weil es wie dieses sinnlich genommen ist.

Der Grundcharakter dieser Potenzierung ist Ruhe; sie frägt nur nach dem unwillkürlichen Habitus der Raumerfüllung, nach der brütenden Zuständlichkeit. Allerdings kann auch die Bewegung ästhetisch lediglich als eine durch die statischen Körperverhältnisse streng gebundene Raumerfüllung aufgefaßt und insofern organistisch, d. h. als eine harmonische Kraft betrachtet werden. Man sollte aber festhalten, daß es sich hier um die Gestalt an sich, abgesehen von einer äußeren Alteration, handelt. Durch die Bewegung treten einzelne Formen und Kräfte einseitig heraus und pointieren so ablenkend auf einen äußerlichen Zweck, auf ein Anderes. Es gibt keinen schlimmeren Feind für die Tätigkeit, welche wir Organisierung nennen möchten, für die angestrebte Darstellung einer sinnlich-konkreten, selbständigen Lebensharmonie als den schielenden, zerstreuenden Reiz.

C. DIE BEWUSSTE GESTALTIDEE UND DIE IDEALISIERUNG

Durch die Idee wird alles Ausdruck eines bestimmten, geistigen Lebens, wird alles sprechend. Das Sinnliche ist dann nur Transparent des geistigen Inhaltes, der uns um so ergreifender erscheint, je mehr er mit unserem Gedanken der Vollkommenheit, mit unserem Ideale übereinstimmt.

Digitized by Google

Ich brauche nicht noch einmal darauf zurückzukommen, daß die anorganische und unbewußt organische Erscheinung (Pflanze) in harmonisierter Form zu einem ahnungsvollen Symbole von Seelenharmonien wird.

Der Vollständigkeit halber muß noch kurz die Rede sein von der Tier- und Menschengestalt, angesichts welcher eine unmittelbare geistige Einfühlung stattfindet, leicht zusammenrinnend mit ihrem (objektiv) an und für sich schon geistigen Ziele. — Dann aber realisieren wir auf dem äußerlichen Wege der Stilisierung und dem relativ innerlichen der Potenzierung der sinnlichen Kraft (Organisierung) auch die ganze Macht des Innengeistes. Die zentrale Sammlung der Teile wird zu einer geistigen Absorbierung derselben. Alles erscheint als bestimmte Kunde und Herrschaft der Idee (Blick, Miene). Durch dieses geistige Wecken und Durchläutern der organischen Substanz gewinnen die Gestalten einen unendlichen geistigen Hintergrund, einen Schein von Intimität und Seligkeit. Unser Herz wird unmittelbar ergriffen. Nun erst stehen wir vor der schleierlosen Schönheit. Bisher glaubten wir nur Form und Gestalt zu haben, ahnungslos einer verkappten Idee folgend, jetzt glauben wir nur eine Idee zu haben und vergessen fast den Dank an ihre Repräsentantin, die Form.

Der Künstler nun unternimmt es, diese im Leben der Wirklichkeit stockende Idee zu befreien und makellos herauszubilden. Dies kann er sowohl durch „direkte" als durch „indirekte Idealisierung". Im ersten Falle macht er eben eine schöne Gestalt, einen Gott, ein Urbild der Gattung, d. h. er realisiert das vorschwebende Ideal ohne alle und jede Rücksicht. Im letzteren Falle wird es ihm mehr um eine energische Individualisierung derselben zu tun sein; er wird die Schönheit einseitig machen, er wird sie beschränken, um die gegen diese Schranken ankämpfende Idee in einen aufleuchtenden, rächenden Kontrast zu bringen. Wir glauben dann, wie in einem Palimpsest durch die später aufgesetzten Buchstaben die große Hand der Urschrift herauszuerkennen. Solch ein Bild nennt man auch charakteristisch. Man könnte es auch sokratisch nennen: die Schönheit, das Götterbild ist wie der tiefe Sinn der sokratischen Reden in das Fell eines wilden Satyrs gehüllt (vgl. Platos *συμπόσιον*).

Beide Fälle, direkte und indirekte Idealisierung, unterliegen ihrerseits wieder einer doppelten Behandlung: entweder der bloß gefühlsmäßigen Darstellung einer idealen Kraft und Macht

Digitized by Google

(Farnesischer Herkules) oder der gemütsmäßigen einer idealen Güte und Trefflichkeit (Christus. Luther. „Seelenschönheit"). —

Wir haben bisher nur von der einzelnen Gestalt gesprochen und ihr zugesehn, wie sie (ohne alle äußern Zeichen und Attribute) sich noch nachdenklich mit ihrer Idee beschäftigt (Dürers vier Apostel). Die Kunst sieht aber ihr höchstes Ziel darin, einen bewegten Konflikt von Kräften darzustellen. Mit Recht nennt gewiß der Dichter diesen Zweck seinen eigentlichen Beruf. Allein für die bildende Kunst war und ist es immer eine gewagte Aufgabe, weil bei allen handelnden und redenden Beziehungen ein solches Übergewicht auf den geistigen Pol fällt, daß sie gar leicht hiemit ihre eigenste Sphäre, die Welt der reinen Anschaulichkeit und Leibhaftigkeit preisgibt und sich ihrer wahren Existenz entäußert. Die deutschen Maler haben neben einer großen Neigung für gedankenhafte, stoffliche Effekte doch auh wieder stets eine etwas schwerfällige, aber gesunde Abneigung gehabt gegen das Darstellen von bewegten, aufgerührten Szenen. Die Romanen dagegen haben aber hierin Erstaunliches geleistet. Aber wir kennen auch die Exzesse dieser Entäußerung der Einzelgestalten, die Wirbel des Barockstils und die Feuerwerke der Effekthascher.

Der bildende Künstler soll Freude an der Bewegung als einer solchen haben und zunächst ganz absehn von ihrem Motive. Die Bewegung ist immer die Form der Beziehung zwischen den Formen der einzelnen Körper. Sind diese nun bewußte Individuen, so mengt sich ein abstrakter Begriff, eine reflektierende Spannung in die Anschaulichkeit der Bewegung, der Begriff der Ursache und Wirkung. In dem Moment aber, wo mich dieser beschäftigt, wird mir auch die reine objektive Bildwirkung gestört; ich verhalte mich halb poetisch zum Gegenstand, ich sehe Geister herhuschen neben den sichtbaren Gestalten. Dieselben werden mir leicht zu Buchstaben, welche die Wahrheit in der Leere zwischen den Zeilen zeigen. — Es handelt sich nun eben darum, daß der Künstler diese poetische Abstraktion ganz anschaulich, ganz gefühlsmäßig in der bewegten Gestalt zu sammeln versteht, so daß implizite aus ihr leuchtet, was sie explizite tut, so daß sie Mikrokosmos für sich bleibt. — Andrerseits muß die Vielheit der Erscheinungen harmonisch zu einer Gesamtindividualität zusammenfluten, welche ihre inneren Wechselbeziehungen versöhnend umfaßt und zusammenhält.

Digitized by Google

Diese Wechselbeziehungen können nun rein gefühlsmäßiger, rein willensmäßiger Natur sein. Wir wollen die Energie eines Lebensaktes dargestellt haben, sei es nun in der spezifischen Aktion eines Individuums oder einer Gesellschaft, Gemeinde usw., sei es in geschichtlichen oder mythischen Taten. — Eine im besten Sinne poetische Wirkung tritt aber ein, wenn sich hiemit eine gemütvolle Versöhnung verbindet, wenn sich die Weihe der Güte und Liebe, der menschlichen Rührung über die Gestalten ausgegossen hat.

Digitized by Google

DER ÄSTHETISCHE AKT UND DIE REINE FORM

Die moderne Philosophie hat sich in ihrer neueren Phase mit Vorliebe einer psychologistischen Richtung zugewandt. Auch in der Ästhetik drängt alles zu derselben. Es scheint mehr und mehr, daß die lange Debatte der Formalisten und Idealisten zu keinem ersprießlichen Ziele geführt werden kann, so lange man sich nicht über Wesen und Genesis des Prozesses verständigt hat, welcher in der ästhetischen Anschauung und künstlerischen Darstellung zustande kommt[1]).

[1]) Eine Seite dieser Untersuchung hatte ich in meiner Schrift „Über das optische Formgefühl" (Leipzig, Credner, 1873) vorgenommen und dabei eine möglichst positive, unpolemische Haltung gewahrt. Eine kritische Berücksichtigung war nun am ehesten aus der Reihe der Gegner zu erwarten, und ich habe sie auch in der Tat zuerst von dorther erfahren. Ich kann mich über ihren Ton durchaus nicht beklagen, sie haben mit einer unerwarteten Milde und Herablassung meinen stillschweigenden Gruß erwidert, besonders der anonyme Kritiker im literarischen Zentralblatt (Nr. 20. 17. Mai 1873), welcher auf dem Pfade meiner Untersuchung doch um ein gutes Stück weiter vorgedrungen ist als Herr R. Zimmermann (Philos. Monatshefte IX, 2). Dieser hat nichts als die Vorrede, im Abschnitt über die Vorstellung nur die Stelle über den Traum, in jenem über das Gefühl nur die Stelle über die Versetzung des Ich in das Objekt (Einfühlung), gelesen und so war es ihm ein Leichtes, meine Ansicht in ein lächerliches Licht der Phantastik zu rücken. Er hat mir einen Teil als das Ganze hingestellt. — Dagegen ist mir von Seiten der Idealisten, von deren Standpunkt ich selber herkomme, unlängst eine eingehende, sachgemäße Besprechung zuteil geworden und zwar in diesem Blatte (von Joh. Volkelt. Nr. 23. 5. Juni 1874). Die drei Hauptbegriffe, welche vornehmlich den neuen und selbständigen Gehalt meiner Arbeit bilden, sind dort vollständig aufgeführt. Mit Recht wird dabei der Mangel an Beispielen beklagt. Daher ist es dem Leser vielleicht nicht unwillkommen, wenn ich hiermit noch einmal eine kurze, aber genugsam mit Beispielen illustrierte Darlegung meiner

Digitized by Google

Die Formalisten sprechen von Formen, die „um ihrer selbst willen" gefallen; die Idealisten von solchen, die „um ihres Inhaltes willen" gefallen; so präzisiert R. Zimmermann, der Hauptvertreter des ästhetischen Formalismus, den Unterschied. Aber es fragt sich, was wir unter Inhalt verstehen? Wo ist der Sitz des ästhetischen Inhaltes? Es würde wohl viel Verwirrung ersparen, wenn man endich zweierlei Begriffe von Inhalt unterscheiden würde, den objektiv gegebenen Inhalt, welchen das Betrachtete, d. h. einfach der ästhetische Gegenstand als lebendige Erscheinung von sich aus fertig darbietet (also z. B. schönes oder charakteristisches Menschenantlitz, fröhlicher Mädchenreigen, rasender Ajax, gekreuzigter Christus) und den subjektiven Inhalt, d. h. unser Seelenleben, das wir als die Betrachtenden mit jeder Erscheinung, welche ästhetisch aufgefaßt werden kann, in Kontakt bringen. Ich behaupte nun, daß dieser Kontakt so intimer Natur sein kann, daß selbst starre, leblose, unorganische Formen, z. B. die Konturen eines Felsen, für uns Wecker und Leiter von Gefühlswandlungen werden können.

Jeder unbefangene Beobachter der feineren Vorgänge in der Anschauung wird mir zugeben, daß der ästhetisch gestimmte Mensch keine bloßen Wahrnehmungen macht. Er sieht nicht nur mit dem Auge und nimmt im Hirne Notiz davon, sondern er sieht fühlend als ganze Persönlichkeit und zwar mit Hilfe der Vorstellung. Wir bringen zu jeder Anschauung eines gegebenen ästhetischen Objekts und zu jeder Vorstellung eines abwesenden noch etwas Anderes mit und dies ist die Selbstvorstellung, welche wir vollziehen, indem wir uns innerlich, sei es nun bewußt oder unbewußt, unsere Persönlichkeit vergegenwärtigen. Unsere unmittelbare Sinnestätigkeit und unsere Reflexion sublimiert und sammelt sich schließlich zu dem Bilde, zu der Selbstvorstellung eines freien, gereinigten, vom Stoffe entbundenen Ich. Dieses Ich ist das reife Produkt der herrschenden Instinktion unserer sinnlich-geistigen Vollkommenheitsanlage, welche uns erfüllt und drängt und leitet. In mir ist noch einmal einer, welcher, eben weil er rein vorgestellt und weil er zugleich rein vorstellender Natur ist, als Ideal dasteht und als Ideal handelt. Er ist gesund und wohlgetan, er bewegt sich und handelt im Schwung und un-

Ansicht gebe. Sie wird zugleich an Klarheit gewinnen, indem ich auf die wohl etwas befremdliche Terminologie meiner Schrift („Zufühlung, Nachfühlung, Einfühlung") verzichte.

Digitized by Google

verkürzt, er stolpert nicht und wenn er's tut, so tut er's im Spaß; er kann sich proteisch verwandeln, elastisch zusammenziehen, ducken, winden, strecken und ausbreiten; er kann schwimmen und schweben und fliegen wie ein Fisch und Vogel. Er ist der Gott in uns. Er ist unser moralisches Muster und Vorbild, unser Gewissen. Er ist und gibt die ästhetische Norm, die Schönheit. Er bläst die Schranken hinweg, die uns von dem Anderen, dem Nichtich, trennen, er schmiegt sich ihm an, durchfühlt und versöhnt es mit sich und allem Übrigen. Ihm verdanken wir die rätselhafte Lust und Kraft zur Symbolisierung, zur Vergleichung des nächsten Besten mit dem nächsten Besten. Und so repräsentiert und beweist er die geistige Einheit der Welt.

In unserer Phantasie kann sich also nach meiner Ansicht eine Konfluenz der rein formalen Erscheinung mit unserer Menschlichkeit vollziehen. Dies ist ein Geschäft, eine Kraftleistung unseres vorstellenden Vermögens, welche mich dreierlei Formen, Verhaltungsarten, sagen wir: Funktionen unterscheiden läßt, zwei äußerliche und eine zentrale.

1. Ich kann mich mit ruhendem Auge, bloß sensitiv zu dem äußeren Schein einer Objektsform in eine einfache geradlinige Beziehung setzen. Ich habe so ein bloßes Gegenüber. Ich nähere mich mit meinem Blick demselben oder, umgekehrt gesprochen, es nähert sich mir auf den Schwingen der Lichtwellen und wird von mir gleichsam eingesogen. Ich empfange nichts als den äußeren Abdruck desselben in meinem Auge, resp. in meiner Persönlichkeit und fühle mich so oder so von demselben affiziert, angezogen oder abgestoßen. Dieser innige Anschluß aber erzeugt eine Verwechselung meines Gefühles mit der gegenwärtigen Form der Erscheinung. Ich sehe auf derselben die Kopie meiner selbst, die Photographie meiner eigenen Stimmung. Ich verwechsele also die Erscheinung mit meinem Gefühle, ich spreche z. B. von zornigem Gewitterlichte, schwülem, bangem Helldunkel, nüchterner Tageshelle, wehmütigem Abendschein, seligem Blau des Meeres u. a. Besonders das Licht, resp. die Farbe als eine einfache Her- und Hinbeziehung erzeugt diese Art von sensitiv direkter Gefühlsbeteiligung. Die Lichtwellen der Mondkugel z. B. pflanzen sich in dem perzipierenden Auge als Nervenschwingungen zum organischen Zentrum fort, so daß in diesem und von diesem aus der ganze sinnlich-geistige Mensch in eine von der bläulichen Weiße dieses Lichtes und von der

Digitized by Google

simultan perzipierten Kugelform spezifisch bestimmte Erregung versetzt wird.

2. Diese formale Beziehung zum Äußeren der Erscheinung kann aber auch auf motorischem Wege vor sich gehen. Dann lasse ich meinen Blick vermittelst entsprechender Muskelbewegungen der Augenbänder, an den Grenzen der Erscheinung, z. B. an der Peripherie der Mondkugel hinschweifen; zugleich schweift mein zweites Ich an derselben hin und erfreut sich so des Genusses einer wohlgelungenen Selbstmotion. Dabei scheint mir die Bahn der Linie selbst wie lebendig zu rinnen und zu laufen. Ich verwechsele mich mit derselben. Ich schwinge mich kühn auf und ab an den Umrissen der Berge, auf dem „wogenden Gebirg". Ich folge den eigensinnigen Krümmungen eines Astes und wiederhole sie mir. Die Lust des Bewegungsgefühles, die mir sonst wirklich bewegte Objekte, wie stürmische Flut, springender Hund, fliegender Vogel entgegenbringen, erzeuge ich mir in sukzessiver Anschauung der Formen, Dimensionen, Linien eines unbewegten Objektes. — Eine Realisation dieses inneren Beschreibens und Umreißens ist die künstlerische Darstellung. Wie der Beschauer seinen Blick, so bewegt der Künstler Pinsel und Modellierholz.

3. Die dritte Funktion ist eine zentrale Versetzung. Mein geistig-sinnliches Ich transponiert sich in das Innere des Objektes und erfühlt seinen Formcharakter von innen heraus. Ich bin im Mond und sehe selber mit wehmütigem Blick auf mich herunter. Ich balle mich grollend in einer Wolke, rage stolz in einer Tanne, brüste und bäume mich frohlockend in den Wogen. Ich bin zugleich die Vielgestalt der Brandung, welche die Klippe schlägt und peitscht, und zugleich die Klippe, welche der Brandung trotzt. Ich nicke und winke der Quelle, welche ich wiederum selber bin, in einer schwankenden Blume. Eine stachelige Pflanze sieht mich an, wie ein rauhborstiger Charakter. Ich habe mich in diesen Kaktus so versetzt und umgewandelt, daß diese meine versetzte Persönlichkeit mich, der ich gleichwohl noch bei mir selber bin, als ein widerspenstiger Kaktus ansieht.

Diese Art von Versetzung kann motorischer wie sensitiver Natur sein, auch wenn sie es nur mit starren, unbewegten Formen zu tun hat. Ich kann mir vorstellen, diese Pinie wolle sich soeben bewegen oder habe sich soeben bewegt; ich kann in ihr wie eine Rakete aufzufahren wähnen.

Digitized by Google

In meiner Abhandlung „Über das optische Formgefühl" führe ich diese drei Funktionsbegriffe gemäß der Folge, in der ich auf sie verfallen, in umgekehrter Reihe auf und beginne also mit dem Begriffe der zentralen Versetzung[1]). Ehe sie zur Analyse dieser Phantasiefunktion schreitet, beruft sich meine Untersuchung in einem eigenen Abschnitt, welcher von der Vorstellung handelt, auf ein dem zu schildernden Akte ganz entsprechendes Phänomen im Traume, das K. A. Scherner in seinem merkwürdigen Buch über das Leben des Traums aufgedeckt hat. Er ist es, der mir zu diesem ästhetischen Begriffe der zentralen Versetzung verholfen hat mit dem tiefsinnigen Abschnitt über die „symbolischen Grundformationen für den Leibreiz". Seine Ansicht ist, daß im Traume die Phantasie von den durch eine Erregung, einen Nervenreiz betroffenen Gliedern sich ein Bild vorführt, das sie einem annähernd ähnlichen Objekte entnimmt. Er weist dies besonders an dem instruktiven und vom Traume mit Vorliebe benutzten Bilde des Hauses nach. R. Zimmermann, dem, wie es scheint, alles derartige ein horror, eine unzugängliche Welt ist, weil die Schienengeleise seines Systems nicht dorthin führen, wendet sich hievor ab mit dem achselzuckenden Prädikate: „Willkürlich vages Gebiet"[2]). — Nun, wenn König Pharao von dieser Traumdeutung nichts wissen will, so kann ich mich auch auf das taghelle, aufgeschlagene Leben berufen und daran erinnern, daß selbst ein ganz gewöhnlicher gesunder Bauer von wütenden Lawinen, trauernden Blumen, buckligen Bergen, stolzen, starken, verzwergten, kropfigen, warzigen Bäumen spricht, daß er heute noch die Gestalten nicht ganz los geworden, womit die Phantasie seiner Ahnen die Erscheinungen der rätselhaften Natur belebt, beseelt und sich erklärt hat. Ich berufe mich auf die Dichter; um nur einen zu nennen, auf Äschylos, welcher Worte gebraucht, wie „der ein-

[1]) Und das Kapitel über diesen letzteren Begriff ist es nun, welches von Herrn R. Zimmermann allein und mit Ausschluß der zwei übrigen notwendig hinzugehörenden Begriffe — natürlich nicht ohne die beliebte exakte Steilheit — berücksichtigt und als das Ganze meiner Ansicht hingestellt worden ist.

[2]) Und mein Kritiker vom literarischen Zentralblatt hält mir entgegen, daß die Tatsache dieses Phänomens nicht ganz unbestreitbar wäre. Dagegen ist inzwischen L. Strümpell (Natur und Entstehung der Träume, Leipzig 1874) und bes. Wundt (Physiologische Psychologie, 1874) sehr angelegentlich und anerkennend auf die Entdeckung Scherners eingegangen.

Digitized by Google

sam sinnende Fels" (οἰόφρων πέτρα)[1]). Ich berufe mich auf die bildenden Künstler, welche von schlankem Aufbau, matten und kräftigen Profilen eines Hauses, von kapriziöser Blattstellung eines Baumes sprechen. K. F. Schinkel sagt z. B. in seinen Vorarbeiten zu einem projektierten architektonischen Lehrbuche (Schinkels Nachlaß von A. F. von Wolzogen Bd. 3, S. 370): „In der Architektur sind die Teile, welche den Charakter eines bestehenden, ruhenden Seins tragen, von denen zu unterscheiden, welche handelnd dastehen; erstere sind quadratisch, die andern sind strebend, drückend, sich anschmiegend, trennend, übergehend, schwellend, sich biegend; — für die Verzierung und für Gefäße zeigt sich hier die sehr bewegliche und lebendige Spirallinie, die sich entfaltende Form, die aufnehmende Form, die sich zusammenziehende und auftuende Form. Man überträgt ganz lebendige Handlungen den toten Massen; bei der gotischen Architektur ist das Bewegliche vorherrschend, bei der griechischen das ruhig Bestehende." —

Zu den drei Funktionen der ästhetischen Formperzeption tritt dann im weiteren als sekundärer, nachträglicher Akt die Ideenassoziation. Von dieser sage ich, daß sie rein nach dem Gesichtspunkte eines Realzusammenhanges andere, nicht gegenwärtige Bildvorstellungen, Gedanken und Lebensgefühle anknüpfe, welche mit der unmittelbaren Formwirkung zunächst gar nichts zu tun haben. R. Zimmermann behauptet nun (S. 91), daß ich von diesem, hauptsächlich durch K. Köstlin herausgestellten Begriff aus den Weg zu meinen Untersuchungen genommen habe. Das leuchtet mir aber nicht ein, da ich die ästhetische Formperzeption als einen direkten, fließenden Kontakt mit der gegenwärtigen Erscheinung fasse. Unter Jdeenassoziation verstehe ich aber, wie gesagt, etwas anderes. Der Mond z. B. kann mich durch Ideenassoziation sentimental berühren, weil er mich an Verliebte erinnert, welche ihn anseufzen und anflöten, weil er das Gestirn der träumenden, tatenlosen Zeit ist. Gilt uns die grüne Farbe als ein Symbol der Hoffnung, so ist dies eine Ideenassoziation, sofern sie an die grünenden Fluren des Frühlings, des zurückkehrenden Sonnensegens und von hier aus weiter an

[1]) Eine Masse von anregenden Belegstellen hierfür findet man in dem trefflichen Buche von Konrad Hense: Die poetische Personifikation in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeares. Halle 1868. Vgl. auch dessen Gymnasialprogramm, Parchim 1874.

Digitized by Google

allerlei Erhofftes und Erwünschtes denken läßt. Das Bild eines aufsteigenden Gewitters kann aus puren Nützlichkeitsgründen als etwas lebendig Drohendes betrachtet werden, indem man auf den Schaden schließt, den seine Entladung anrichten kann. In diesem assoziativen Sinne erklärt K. Schnaase die Wirkung der Bilder, „welche man vorzugsweise Stilleben genannt"; er sagt nämlich, daß sie „durch die Zusammenstellung von mancherlei zum häuslichen Gebrauche bestimmten Gesellschaften den Geist des entfernten Bewohners andeuten" (Niederländ. Briefe S. 153). Schnaase verliert deshalb keineswegs das Wesentliche: die unmittelbar malerische Wirkung, aus dem Auge.

Allein diese ganze Formsymbolik zugegeben oder nicht, der Hauptvorwurf meiner Gegner ist der, daß ich über dem Nachweise, wie bloße Formen doch seelenvoll erscheinen, ganz den Begriff der Harmonie vergessen habe. Dies gebe ich nun durchaus nicht zu. Da ich mich von vornherein nach der subjektiven Quelle des Schönen, der Phantasie wende, so findet sich die Untersuchung des Begriffes Harmonie natürlich nicht separat in Gestalt einer Normen- und Zahlenexierschachtel, sondern dort, wo die Zuständlichkeit des Nervenlebens, geistig genommen der Vorstellung ins Auge gefaßt wird (vgl. S. 10—13, 17, 18, 31 dieser Neuausgabe) und besonders in dem Kapitel über den Phantasiewillen, worin ich auch, nebenbei bemerkt, in einer nicht hergebrachten Weise die Brücke von dem sogenannten Naturschönen zur Kunst vom Willen schlagen lasse und hiermit in stillschweigenden Gegensatz zu Schopenhauer trete, welcher den Willen aus der Welt der Kunst verbannt. In dem allzukurzen Schlußkapitel über die künstlerische Umbildung tritt dann unser Begriff der Formbeseelung als seelenvolle Formbildung auf, als gefühlvolle, aus dem Gefühl entspringende, harmonische Darstellung. Hiefür gebrauche ich den terminus „Symbolik des Vortrages". — Übrigens gestehe ich hiermit, daß ich für meinen Hausbrauch nicht sehr viel Wert auf die Bezeichnung Symbolik lege, da diesem Worte die altmodische Bedeutung der Allegorie und der objektiven Vergleichung eines Dinges mit einem andern anhaftet, z. B. des Himmels mit einem Zelt (vgl. S. 22 und 23 und ebenda die Anmerkung). Das Eigentliche, Natürliche des besprochenen Phänomens sträubt sich immer wieder dagegen.

Ich habe also die Harmonie als das andere Kriterium des Schönen nicht übersehen, sondern nur nicht in den Vordergrund

Digitized by Google

gestellt; so brachte es meine Aufgabe mit sich. Nun aber soll es nach meinen Gegnern verboten sein, „seelenvoll" und „harmonisch" zusammenzustellen. Ich frage: Warum denn? Warum sollen diese Begriffe sich ausschließen? Es kann sich nicht um ein Entweder — Oder handeln, sondern nur um Unter- und Überordnung. Der seelenvolle Inhalt steht zur harmonischen Form im Verhältnisse des Subjektes zum Prädikat. Nicht die Zahl, nicht das Maß gefällt, sondern die Erscheinung, welche maßvoll ist. Harmonie ist Wirkung, kann sich nur in der Peripherie, in der Ausstrahlung des Zentrums finden, nicht im Zentrum selbst. In diesem kann nur ihre nicht wahrnehmbare, nicht quantitative Quelle wohnen. Der empirische Leib der Schönheitskraft ist harmonisch, mathematisch geordnet. Wie? weiß niemand. Dieser Leib bleibt indessen immer ein lebendiges Ganzes, dessen Ansich nicht diese Ordnung ist, sondern das ordnende Gefühlszentrum. Die Ordnung ist nur Eigenschaft, Prädikat, perfectum. Harmonie schlechtweg ist nicht ästhetisch wohlgefällig, sondern immer die erscheinende Harmonie, welche gestaltmäßig ist; sagen wir deshalb lieber: „harmonische Erscheinung".

Gegenüber reinen Formen behaupte ich also, sie gefallen mir, weil sie sich zu der Annäherung, Umschweifung, Versetzung meiner Phantasie günstig verhalten, weil sie einen harmonischen Gefühlsprozeß in mir erzeugen. Alles in der Welt unterliegt mathematischen Regeln. Aber das Ansich der Dinge ist darum doch niemals die Zahl. Auch wenn wir eine Rosette bis ins letzte Atom hinein mathematisch analysiert haben, so kennen wir hiermit immer noch nicht das Wesen ihrer Schönheit und selbst wenn wir den, der sie geschaffen hat, untersuchen und die ganze Statik und Mechanik seines Leibgeistes bis zur kleinsten Moleküle erkennen würden, so hätten wir immer noch nicht Grund und Wesen, die *ἐνέργεια* seiner Phantasie, seiner subjektiven Schönheit begriffen. Ich erinnere an den Satz von Dubois-Reymond („Über die Grenzen des Naturerkennens" S. 26). „Es ist eben durchaus und für immer unbegreiflich, daß es einer Anzahl von Kohlenstoff-, Stickstoff-, Sauerstoff- usw. Atomen nicht sollte gleichgültig sein, wie sie liegen und sich bewegen, wie sie lagen und sich bewegten, wie sie liegen und sich bewegen werden." — Das Ansich der Erscheinung ist und bleibt etwas Ideales und Unberechenbares und damit das Ganze derselben. Nur wenn wir uns weg vom Zentrum auf die einzelnen Teile der

Digitized by Google

Peripherie, auf das Quantitative abstrahieren, brauchen wir die mathematische Analyse. Gegenüber den sogenannten reinen, nicht konkret lebendigen Formen, wo sie besonders am Platze zu sein scheint, kann sie aber insofern nur einen untergeordneten Nutzen für die Ästhetik haben, als wir diese, wie gesagt, immer mit Phantasie, mit Bewegungen unseres ideal-sinnlichen Innenmenschen perzipieren. Es kann sich also nicht um eine besondere Art von messendem Beurteilen, um ein trockenes Schätzen der Verhältnisse handeln, sondern nur um ein messendes Gefühl, dessen Prozeß ohne mathematische Gesetzmäßigkeit undenkbar, dessen Träger aber ideales Leben bleibt.

Merkwürdig ist es immer, daß die Herbartianer, welche doch eine Beteiligung des Gefühls nie und nimmermehr zugeben wollen, welche die Formen als um ihrer selbst willen gefallend betrachten, ein andermal doch wieder zugeben, daß das ästhetische Verhältnis dem mathematischen darin unähnlich sei, daß das Vorstellen desselben kein dem Gemüte des Betrachters indifferentes bleibe, sondern in einem unwillkürlichen Lust- oder Unlustgefühl seitens desselben seinen unausbleiblichen Effekt habe (s. Zimmermanns Ästhetik S. 256). „Die im Zusammen befindlichen Glieder des ästhetischen Verhältnisses sind lebendige Kräfte, wirklich psychische Akte mit Inhalt und Stärke, die einander zwar spannen und hemmen, aber nicht vernichten, also auch nicht in ein Drittes, das dem Exponenten gliche, irgend verschmelzen können" (Zimmermanns Ästhetik S. 27).

Es bleibt also dabei, daß der ästhetische Akt, der sich im optischen Formgefühle vollzieht, nicht in einem durch die bloße Wahrnehmung bewirkten Rechnen besteht. Der Künstler hat immer und wesentlich die Erscheinung vor Augen und zwar die ganze, nicht den goldnen Schnitt, den einer hineingezeichnet hat. Und er perzipiert dieselbe niemals lediglich mit seinen Seh- und Rechnungsorganen, sondern mit seiner ganzen frei idealen und wohlgestimmten Persönlichkeit.

Erscheinung und ideale Persönlichkeit, Abbild und Urbild, dies sind die Begriffe, welche nicht genug beherzigt, nicht treu genug festgehalten werden können. Eigentlich sehen die Dinge erst völlig aus, werden erst ganz evident, wenn sie uns als Spiegelungen unseres Innenlebens entgegentreten. In der bildenden Kunst handelt es sich weder um Inhalt noch um Form, sondern um Bildmäßigkeit, um Phänomenalität. — Es ist ein wahres

Digitized by Google

Kreuz mit der Idee der Schönheit, sie ist eigentlich heimatlos. Bei den Herbartianern sieht es immer aus, als sei sie etwas rein Objektives, eine Schablone, welche der liebe Herrgott von Weitem sehen läßt. Ihre absoluten harmonischen Verhältnisse sind „platonische Hypostasen, welche irgendwo im Blauen schweben" (Fr. Vischer, Krit. Gäng. N. F. Heft 6. S. 21).[1]) Und gleicherweise ist bei Hegel das Schöne im Sinn einer objektiven Weltmacht eine Idee, welche, wir wissen nicht wie, einen Künstler ergreift und zu ihrem Organ macht. Gerade wie seine Philosophie der Geschichte eine Art erhabener Mythologie ist, da in Wahrheit nur die großen Gesetze der Entwicklung leben und sich in einzelnen bedeutenden Männern verkörpern. — Wäre es nicht einfacher, natürlicher und bequemer, den Begriff der Schönheit aus dem ästhetischen Subjekte zu entwickeln, wie sie selbst in Wirklichkeit sich aus demselben entwickelt? — Der Stoff mitsamt seiner Form und Idee bleibt ja doch immer Vehikel für den idealen Selbstausdruck des Schaffenden. — Aus diesem persönlichen Charakter der Kunst erklärt sich auch allein die Eitelkeit und noch mehr die Empfindlichkeit des Künstlers gegen tadelnde Kritik. Er fühlt sich durch dieselbe in seinem Lebenskerne verletzt und vernichtet.

Der Inhalt eines Kunstwerks ist eben der Künstler. Der Genius ist die Seele seines Gebildes, überall. Auch die Verhältnisse und Formen der Baukunst, deren praktisch gebundene, geometrische Zweckmäßigkeit lediglich vom Verstand auf denselben berechnet scheinen könnten, verleugnen dies nicht, sie ergreifen unser Raumgefühl und berühren uns wie eine festliche Ausbreitung, Befestigung, Erhebung, Steigerung unseres individuellen Daseins. Und so ist es gerade die Architektur, woran es mir vorzüglich einzuleuchten scheint, wie man die ganze Welt der Erscheinung, Alles und Jedes als Projektion des menschlichen Ich empfinden kann. — Auch von der Kunst herkommend, begegnet man dem Philosophen Fichte.

Und ein Meister wie Schinkel, welcher von der Architektur das streng objektive Wort sagt, sie sei die „Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit" (Nachlaß B. 3. S. 365), bestätigt mir gleichwohl dieses subjektivistische Prinzip, wenn er (S. 346) die Aufgabe der bildenden Kunst darin erblickt, „den Abdruck des Zustandes einer Seele, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen".

[1]) (Zweite Auflage, Bd. IV. S. 342.)

Digitized by Google

ÜBER ÄSTHETISCHE NATURBETRACHTUNG

Ein psychologisches Problem ist es, das ich hier erwägen möchte. Schon seit vielen Jahren beschäftigt es mich. Es liegt vor in einer Tatsache, die human gebildetem Bewußtsein allvertraut und über jeden Zweifel erhaben ist, in der Tatsache nämlich, daß ein innerlich lebendiger Mensch Stimmungsmomente hat, wobei er in ein gleichsam geselliges Verhältnis zu der ihn umgebenden Örtlichkeit gelangt und sie mit einem gewissen Gemütsanteil betrachtet. Zahllose Maler und Dichter zeugen von solchen Eindrücken, und es gewährt ein außerordentliches Interesse, dies zu verfolgen. Aber auch die historische Forschung sieht sich hier vor eine allgemeine Frage schwerster Art gestellt; wir müssen uns erst grundsätzlich verständigen.

Es fragt sich überhaupt: wie sind solche Eindrücke zu erklären? Wie kommt es, daß uns eine Landschaft seelenvoll erscheinen kann, als ob etwas darin enthalten wäre, was unserem menschlichen Fühlen ähnlich, ja mit ihm eines und dasselbe ist?

Jeder Mensch, der nicht ganz in praktischen oder theoretischen Zwecken aufgeht, erfährt diese seltsame Tatsache an sich.

Seltsam, fragwürdig ist sie in hohem Grade. Denn Luft und Licht, Wasser und Erde stehen uns ja als etwas ganz Anderes, Fremdes gegenüber, und in Wirklichkeit fehlt ihnen ja eben das, was sie für unsere ästhetische Auffassung zu haben scheinen. Näher steht uns wohl die Pflanze, die Vegetation, aber ihr Leben ist ja ganz stofflich und ohne freie Selbstbewegung.

Das, was wir im landschaftlichen Sinne Natur nennen, die Welt der elementaren, anorganischen und vegetabilischen Erscheinungen ist ein tiefes Geheimnis, eine dunkle Macht, wundersame Ausgeburt eines rätselhaften Wirkens, teilnahmlos und

Digitized by Google

ohne Seele. Sie kann sich nicht auf sich selbst besinnen. Sie ist nur da. Der Dichter wähnt wohl, sie nehme einen Anlauf, aus ihrem Bann hervorzutreten, aber nur er selbst tut es für sie:

„O, hier ist's, wo Natur den Schleier reißt!
Sie bricht einmal ihr übermenschlich Schweigen;
Laut mit sich selber redend will ihr Geist,
Sich selbst vernehmend, sich ihm selber zeigen.
— Doch ach, sie bleibt, mehr als der Mensch, verwaist,
Darf nicht aus ihrem eignen Rätsel steigen!
Dir biet' ich denn, begier'ge Wassersäule,
Die nackte Brust, ach, ob sie dir sich teile!

Vergebens! und dein kühles Element
Tropft an mir ab, im Grase zu versinken.
Was ist's, das deine Seele von mir trennt?
Sie flieht, und möcht' ich auch in dir ertrinken!
Dich kränkt's nicht, wie mein Herz um dich entbrennt!
Küssest im Sturz nur diese schroffen Zinken;
Du bleibest, was du warst seit Tag und Jahren,
Ohn' ein'gen Schmerz der Zeiten zu erfahren."[1]) —

Aber auch wir sind ja ein Teil der Natur, aus ihr geschaffen, von ihr abhängig und uns selbst in unserem tiefsten Wesen ein schweres Geheimnis. Natur ist uns unmittelbar gegenwärtig in unserer eigenen Körperlichkeit. Selbst unser Seelenleben enthält ein unbewußtes Element, dunkle Instinkte, Gefühle, Ahnungen. Und die menschliche Individualität als solche ist ja ein unergründliches Mysterium[2]). — Durch unsere eigene Natur, durch die Natur in uns sind wir also der Natur außer uns ähnlich und als verwandte Wesen eingefügt. Zugleich aber sind wir mit fester Absonderung des Eigenlebens von ihr geschieden und in heller Selbständigkeit stellt sich ihr fragend und staunend unser bewußtes Ich gegenüber.

Alt bekannt ist ihre Erscheinung und doch so unfaßbar fremd. Eine tiefe Kluft trennt den Menschen von ihr. Doch er baut sich im Geiste eine Brücke hinüber. Er kann kein Hindernis ertragen, die ganze Welt will er durchschweifen und innig erfühlen. Und dazu befähigt ihn sein Doppelwesen. Weil er ein naturartiges, aber ganz beseeltes Sinnengeschöpf ist, kann und muß er sich in die gegenständliche Natur, die ihn trägt und um-

[1]) Eduard Mörike, Besuch in Urach.

[2]) Vgl. Joh. Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik. Jena 1876. S. 12, 14ff., 17.

Digitized by Google

gibt, mit teilnehmendem Blick zurückversetzen. Nur weil er selbst sich ein Wunder dünkt, fesselt ihn sympathisch das Wunder der Natur.

Dabei aber bleibt jede Reflexion ausgeschlossen. Unbewußt eignet und gleicht er sich die unbewußte Erscheinungswelt an, schaut sie und sich, Äußeres und Inneres in Eines zusammen. Und der objektive Grund hiervon kann nichts anderes sein als die Einheit der Welt. Davon zeugt mit hohem Schwunge Byron[1]):

„Nicht in mir selber leb' ich, nein, ich werde
Ein Teil der Welt umher. Gebirg' und Flur
Sind mir Gefühl."

Sein tiefster Trost ist, daß, wie er sagt:

„Die Seele flieh'n kann zum Azur,
Zum Berg, zum Ozean, zum Sternenlicht,
Und sich versenkt ins All, und o, vergebens nicht!
— Und so versinkt das Ich, und das ist Leben." —

Dann weiter:

„Sind nicht die Himmel, Meer und Berg ein Stück
Von meiner Seele, wie von ihnen ich?
Ist sie zu lieben nicht mein reinstes Glück?" —

Der Mensch und die Dinge außer ihm stammen von demselben Urschoß, sind tief aufeinander bezogen und angelegt. Die Natur ist unterste Entwicklungsstufe des Geistes, der Geist höchste Spitze der Natur und in ihrer wirkenden Grundkraft schon geheim enthalten, so daß sie sich in ihm nicht nur denkend erforschen, sondern auch ästhetisch erschauen kann.

Das Seelenvermögen aber, das uns zur ästhetischen Naturbetrachtung befähigt, ist die Phantasie. — Was verstehen wir denn unter Phantasie? Kurz gesagt: inneren Bildsinn. Sie webt ein Bild von geistsinnlicher Art. Sinnliche Form vergeistigt, Geistiges versinnlicht sie. Der Gegensatz der beiden Pole unseres Wesens: Geist und Leib hebt sich in ihr zu einer unlösbaren Harmonie auf. Die Zweieinigkeit unserer Geistleibnatur wiederholt sich also in unserm Innern. Im Menschen lebt sozusagen ein zweiter Mensch, ein idealer Bildgeist, das Ich der Phantasie.

Jeder unbefangene Beobachter der intimeren Vorgänge in der Anschauung wird mir zugeben, daß diese nicht in einem bloßen

[1]) Dies und das Folgende nach der Übersetzung von O. Gildemeister (Berlin, Reimer).

Digitized by Google

Wahrnehmen besteht. Wir sehen in ästhetischer Stimmung nicht nur mit dem Auge, um im Hirn Notiz davon zu nehmen, sondern fühlend als ganze Persönlichkeit[1]). Wir verbinden und vermischen mit jeder Anschauung eines gegebenen ästhetischen Bildes und mit jeder Vorstellung eines abwesenden noch etwas Anderes, und dies ist unbewußte Selbstvorstellung. Unsere Phantasie faßt sich naturnotwendig zu dem Urbild eines freien und mangellosen Ich zusammen. Die dunkel in uns waltende Anlage zu leiblich geistiger Vollkommenheit erzeugt in der Phantasie dieses höhere Ich. Im Menschen ist noch einmal einer, der, eben weil er rein vorgestellt ist und sich rein vorstellend verhält, ideales Wesen hat und ideale Beweglichkeit. Er kann schweben wie ein Cherub. Er kann aber auch, in freier Hinwegsetzung über den bestimmten Umfang seines individuellen Maßes, sich proteisch verwandeln, zur Muschel zusammenziehen und in die Unendlichkeit des Meeres ausdehnen. Und das erklärt sich eben daraus, daß die Phantasie, als eine innere Kraft, es vermag, sich ganz an die Natur hinzugeben, ihre anderen Eigenschaften aufzunehmen und damit ganz Natur zu werden. Wie sie den Gegensatz von Geist und Leib in einem höheren Ich versöhnt, so dichtet und schmelzt sie dieses ihr Ich und die äußere Welt zu einer ungeteilten Masse ineinander. Freies Ich geworden, kann sie siegreich aufgehen in Natur. Natur ist Tod und Geburt der Phantasie. In diesem Sinne sagt Byron: „Und so versinkt das Ich, und das ist Leben." — Der Genius erwacht im Bilde der Natur, sammelt, entfaltet, erfrischt und löst sich dort, lebt sich in der Vielheit ihrer Wesensformen zu einem allartigen Dasein aus. So findet er eine Schein-Entschädigung für das Opfer seiner Individuation, deren höheres Wesen mit Verlust eben derjenigen Eigenschaften und Bezüge erkauft ist, durch welche sich die Natur von ihm unterscheidet.

Er versinkt in seinem physischen Ursprung, will das rein stoffliche Dasein der Dinge, die Wucht und Starrheit der Fels-

[1]) Vgl. Wilhelm Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Poetik, in dem Sammelband: Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doktorjubiläum gewidmet. Tübingen, F. Fues, 1887. S. 340, 341, 347, 400, 412, 417. Er bezeichnet als wesentliche Eigenschaft des Dichters „Innigkeit des Blicks, energische Beseelung der Bilder und so entstehende Befriedigung in einer von Gefühlen gesättigten Anschauung". (Gesammelte Schriften, Leipzig 1924, VI. Band, S. 130, 131, 136, 177, 187, 191.)

Digitized by Google

gebirge, die selbstlose Ausbreitung des Lichts, die machtvolle Notwendigkeit der mechanischen Wirkungen, die stille Triebkraft der Pflanze mitempfinden, um ersättigt wieder emporzutauchen. Anderseits gewinnen diese elementaren Werte durch seine Einwohnung ein geläutertes Aussehen. Was er in irgend einem Stück der Erdoberfläche als seelenvolle Harmonie, harmonische Seele fühlt, scheint so im Grunde nichts anderes als das Wirken seiner selbst zu sein. Mit Geisterschnelle schwebt er hinüber zum Nichtich, schmiegt sich ihm an, ergänzt sich in ihm, durchfühlt es, versöhnt es mit sich, bringt seine Teile in ein illusorisches Verhältnis lebendiger Gemeinschaft. Und indem er so das Unbeseelte beseelt, vertritt und beweist er (unbewußt) die geistnatürliche Einheit der Welt. Dieser urwüchsige Künstler im Phantasiebegabten, geboren aus dem innigen Ehebund von Geist und Natur, erscheint der bildenden Zentralkraft des Weltalls verwandt, und darum sagt Jean Paul: „Phantasie ist die Weltseele der Seele."

Der Genius hat, um ein bekanntes Wort des jungen Goethe anzuwenden, „Erdgeruch und Erdgefühl". Die Natur ist sein „Königreich". Er sieht mit Faust „in ihre tiefe Brust, wie in den Busen eines Freunds" und findet „seine Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser". Er überträgt Menschliches in Natürliches und umgekehrt. Die Natur spricht in seinem Sinn auf Mensch aus, was sie zu andern, ganz unverständlich, nur auf Natur sagt.

Eine wesentliche Eigenschaft ästhetischen Schauens ist aber Objektivität. Die Natur steht ihm nicht in wirklicher Anziehung gegenüber, sondern ganz bildartig. Wir befassen uns dabei nicht mit ihrem Sein und realen Sinn, geschweige denn mit ihrem Nutzen, sondern nur mit ihrem Aussehen, ihrem Bild. Der Umstand aber, daß dieses Bild uns gleich frei vom Druck der Wirklichkeit wie von den Ansprüchen unseres bewußten Geistes erscheint, ist nicht nur erst eine Bedingung des ästhetischen Reizes, sondern selbst schon ein Reiz. Die schauende Seele will zu ihrer Selbstbetätigung einen festen Widerhalt, zu ihrer Labe einen kühlen Gegensatz.

Der Reiz reiner Gegenständlichkeit wird aber noch erhöht durch den abstechenden Wesensunterschied der Natur von der Unruhe des Menschenlebens. Sie erscheint uns als eine unbewußte, schmerzlose Welt, und eben deshalb weidet sich unser Gefühl

Digitized by Google

an ihr. Der abgehetzte Kulturmensch sucht sie auf wie ein verlorenes Eden; er sehnt sich aus dem Stadtgetriebe in die Einsamkeit der Wälder und Berge, wo er einen friedevollen Abglanz der Ewigkeit genießt. — Aber dennoch trägt er unbewußt sein ganzes inneres Menschentum, seine ganze verwickelte und kämpfende Persönlichkeit in das unschuldige Bild der Natur hinüber und läßt sie dort auch wirr und kämpfend aufleuchten. Und das ist nur für den ersten Blick ein Widerspruch zu dem soeben Gesagten. Denn das Gefühl der Befreiung und Beschwichtigung bleibt trotzdem bestehen, weil hier diese Unlustgefühle nicht schwerer, das Selbstbewußtsein bedrängender Ernst, sondern nur entfernter Schein, nur vorschwebendes Bild sind und weil sie sich in andere nicht menschliche Formen verkleiden, welche im Ganzen des Bildes einen harmonischen Ausgleich finden[1]).

Damit sind wir wieder zur Phantasie zurückgelangt, zu ihrer Kraft, die Natur mit ihrem Wesen zu durchdringen, so daß Bild und Gefühl als eines und dasselbe erscheinen. Das Phantasie-Subjekt, dieser geheime Doppelgänger unsrer Persönlichkeit, entäußert sich zu neuem Leben an das Objekt, an das Weltbild, lebt in ihm ein Scheinleben mit vorgestellten Gefühlen der Anziehung und Abstoßung, des Suchens und Findens, der Verwicklung und Lösung. Und eben damit erst wird eine Natur-

---

[1]) Vgl. Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge. Bd. I, S. 222, Tübingen 1844 (Zweite Auflage, Bd. V, S. 46): „Wir vollziehen die Vorstellung, welche logisch ein Widerspruch, ästhetisch aber vom größten Reize ist, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menschlichen Gemüts vorbildende oder wiederholende Seele in sich bärge und dennoch in ungetrübter Objektivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjektiven Lebens wüßte. — Die schöne Natur gemahnt uns daher, wie solche menschliche Zustände, in welchen die Kämpfe der Freiheit des Selbstbewußtseins noch schlummern oder zur Ruhe zurückgekehrt sind. Daher liebt die Landschaftsmalerei mehr ruhige und große als stürmische Naturszenen; doch auch die letzteren bringen den Eindruck hervor, als sähen wir die Kämpfe der moralischen Welt ohne die Schmerzen des Selbstbewußtseins darin abgebildet.“ — H. Lotze, Göttinger gel. Anzeig. 1848, S. 63: „Wir suchen die Natur nicht auf als einen idyllischen Gegensatz zu dem verworrenen Reichtum unseres Lebens, sondern vielmehr, um in ihr eben diese großartige Mannigfaltigkeit und ahnungsvolle Verschlingung der Kräfte und Verhängnisse, die uns im Leben ängstigen, wiederzufinden, aber in eine Ferne gerückt, die der Anschauung noch deutlich ist, während sie den Affekt beschwichtigt.“

Digitized by Google

erscheinung ganz phänomenal, ganz Bild. Ganz Bild, weil sie uns namenlos ergreift. Denn das eigentümliche Wesen bildartigen Aussehens beruht nicht nur darin, daß es uns die gestaltende Kraft der Natur und ihre Notwendigkeit erweist, sondern auch darin, daß es uns ein intimes Etwas fühlbar macht. Dieses Unsagbare, das nur eben erscheint, läßt uns in und mit der äußeren Natur unsrer eignen Geistnatur inne werden; es erweckt eine dunkle, aber zentrale Ahnung des Innersten der Welt, mit dem wir unbewußt unser eignes Dasein zusammenfassen. Kurz gesagt, nur ein ausdrucksvolles Bild ist ganz Bild.

Wir sollten uns nun aber Rechenschaft geben, wie es denn eigentlich zugeht bei dieser Verschmelzung unsrer Persönlichkeit mit der Erscheinung.

Gewiß sind dabei die verschiedenen optischen Funktionen maßgebend. Das sensitive Sehen ist an und für sich nur eine Nervenerregung, die auf den Gesamtschein eines Bildes, einer Form, besonders aber auf Licht und Farben bezogen ist. Das Auge saugt dabei die Lichtwellen ein, die sich in seinem Instrument zum Hirn fortsetzen. Diese physische Reizung wird aber vom ästhetischen Innenleben zu einer seelischen umgesetzt, so daß wir ihre äußere Qualität mit der Qualität unsres seelischen Gefühls verwechseln; und daher kommt es, daß wir von zornigem Gewitterlicht, bangem Helldunkel, seligem Himmelsblau sprechen. Licht und Sehen sind Wechselbegriffe. Das Licht will überall hin, hebt die Dinge aus ihrer Isolierung heraus, bringt sie in Zusammenhang, zeigt ihre Form, deutet in den Farben, die sie zurückwerfen oder durchlassen, die Beschaffenheit ihres Zellengefüges an, und alles dies tut mit dem Licht unser Blick, unsere Phantasie. Uns däucht, das Licht selber blicke. Goethe sagt in einem Gedicht mit der Aufschrift Landschaft:

„Wie kommt Dir denn das Alles vor?
Es glänzt, als wie durch Silberflor,
Durchscheinend ist's, es steht ein Licht
Dahinter, lieblichstes Gesicht." —

Das Licht erscheint wie Geist und Vergeistigung alles Übrigen, wie reine, selbstverlorne Innigkeit des Gemüts, Dämmerung wie Ahnung und Trübsinn, Nebel wie Dumpfheit, Nacht wie Traum und Tod, Tageshelle wie Klarheit der Erkenntnis und lautre Stimmung. Im Schimmer des Morgenlichtes stehen die

Digitized by Google

Dinge da, wie herausgerückt aus dem dumpfen Bann der Schwere, wie zu höherem Dasein belebt. Und ihr individueller Eindruck wird dadurch verstärkt, daß sich auf ihnen Licht und Schatten teilen. Dies bewirkt, daß sie zu- und abgewendet scheinen, als ob sie eine schauende Vorderseite und eine blinde Rückseite hätten.

Eine reiche Welt von Gefühlen und lebensvollen Scheinbezügen liegt in der Wirkung der Farben, doch würde das eine längere Betrachtung verlangen, worauf ich mich hier nicht einlassen kann.

Neben der sensitiven Funktion im Sehen kommt nun aber sehr die motorische in Anschlag. Der Blick schweift mit Muskelbewegungen des Augapfels an der Oberfläche der Dinge hin, folgt den Umrissen eines Bergs, dem Wuchs eines Baums, der Richtung eines Wegs, und zugleich mit ihm bewegt sich der innere Sinn auf denselben Bahnen. So scheinen diese für sich wie lebendig zu rinnen und zu laufen. Die Lust der Bewegungsgefühle, die sonst wirklich Bewegtes, wie z. B. das brandende Meer, ein Pferd im Sprung, ein Vogel im Flug erzeugen, schafft sich die Phantasie in sukzessiver Anschauung der Formen, Dimensionen, Linien eines unbewegten Objektes. Das bekundet auch die Sprache, indem sie Räumliches mit Zeitbegriffen schildert. Man sagt z. B.: der Berg steigt allmählich, oder: plötzlich[1]). In Wahrheit steigt ja nicht der Berg, sondern unsre Anschauung allmählich oder plötzlich an ihm empor. Unser bewegtes Schauen besteht in einem innern Umreißen, Überfahren, Nachtasten, Zeichnen. Künstlerische Darstellung regt sich schon im betrachtenden Sinn. Pinsel und Modellierholz folgen den Bahnen des Blicks.

Wir müssen nun aber unterscheiden. Dieses nachgehende, nachbildende Schauen kann rein äußerlich auf den bloßen Verlauf der Formgrenzen gerichtet bleiben, ohne sich um das Objekt selbst zu kümmern. Allein dabei rührt sich ja nicht nur der Blick, sondern der ganze innere Mensch. Zugleich ist zu bedenken, daß im motorischen Blicken stets das sensitive Empfinden mit enthalten ist, welchem sich in Licht und Farben innere Eigenschaften des Formträgers verraten. Jedoch auch die Form als

---

[1]) Vgl. C. du Prel, Psychologie der Lyrik. Leipzig, E. Günther. 1887. S. 74.

Digitized by Google

Form betrachtet, bleibt uns nicht reine Oberfläche, die Linie nicht bloßer Leiter des Blicks. Der hinter diesem agierende innere Sinn fühlt an der Form auch ihre Fülle. Er umfaßt z. B. einen Baum, versetzt sich in seine holzige Triebkraft und fühlt, zurückkehrend, seinen Formcharakter von innen heraus; starrt, sproßt und schwankt in ihm, tastet in seinen Spitzen. Er brüstet und bäumt sich in der Woge. Er ballt sich dumpf in der Wolke.

Für diese Art von Versetzung weiß ich kein besseres Wort als: Einfühlung.

Wie aber, in welcher Art des Übertritts verbindet sich denn nun diese Einfühlung mit den Naturgebilden?

Daß schon ein intuitives Hinüberzucken, eine dunkel ahnende Versetzung bei unbewegtem, also nur sensitivem Blicken stattfindet, ist nicht zu bezweifeln. Klarer erkennbar und wichtiger scheint mir jedoch der Prozeß aktiv bewegter Durchdringung. In jenem äußerlichen Nachstreichen der motorischen Anschauung verbirgt sich, wenn es intimer Natur ist, reproduktive Einfühlung, ein unbewußtes Erschaffen und Gestalten von innen heraus, ein dunkles Nachahmen der wirkenden Naturkraft[1]). Diese verfährt freilich anders, und um es ihr nachzutun, müßte der schauende Sinn des Menschen in den Mittelpunkt der Erde hinabsteigen, um von da aus innerlich dasselbe zu leisten wie sie. Er steht aber mit der betrachteten Erscheinung außen auf dem Umkreis und kann dem radialen Grundbezuge, den er instinktiv mit ihr teilt, nur peripherisch genügen, nur mit den andern Mitteln, auf dem andern Wege, in der andern Art seines menschlichen Wesens. Er nimmt also seine eigne, im Kontakt mit der Natur gewonnene Gefühlssubstanz, sozusagen das Lebensmark seiner Phantasie, um sich damit das Bild von neuem zu erzeugen und es ganz zu besitzen. Er baut und schichtet die Hügel und Berge, hüllt sie in Wälder, erhebt, verzweigt, belaubt die Bäume, bettet die Matten hin, dehnt die Ebene aus, behaucht und tränkt das Ganze mit Luft und Wasser, bestrahlt es mit Licht, stimmt es in Formen und Farben zu einer einheitlich beseelten Neuschöpfung zusammen. So wird ihm die Natur persönlich, wird er selbst Natur. Sein Ich pulsiert in ihr, empfindet, erregt, steigert, entfaltet, sammelt und beruhigt in ihr sich selbst, macht sie zu seinem lebendigen Eigentum.

[1]) Vgl. meine Studie: Über das optische Formgefühl. (S. 34 dieser Neuausgabe.)

Digitized by Google

Es ist ein sehr dunkler Vorgang, den ich aufzuhellen suche. Überzeugende Klarheit ist da kaum möglich. Doch möchte ich etwaige Zweifel wiederum auf die Belege der Sprache verweisen. Besonders auf die vielen verba reflexiva, die zurück auf ein Ich bezogenen Zeitwörter, womit wir die Natur zu beschreiben pflegen[1]). Wir sagen: das Tal öffnet, erstreckt, erweitert sich, der Bach staut, schlängelt sich, stürzt sich hinab, bricht sich Bahn, der Boden erhebt, senkt sich. Ich greife einige Verse von Goethe heraus:

„Schwankend wiegen
Im Morgenwinde sich die jungen Zweige."

„Und an dem Horizonte löst der Schnee
Der fernen Berge sich in leisen Duft."

„Die Klippen,
Die sich bücken."

Dieses Sich ist nichts anderes, als das den Zweigen, den Klippen und dem Schnee unterschobene Subjekt, das hineingedrungene Ich des Betrachters. Das Naturphänomen wird als ein Wesen vorgestellt, das etwas tut, tun will oder getan hat. Die Sprache sagt lieber: der Turm, der Wipfel neigt sich, als: er ist geneigt, denn, ein Kind der Phantasie, fühlt sie so menschlich auch das Unbeseelte. Phantasievoller Menschensinn lokalisiert sich in den Einzelheiten des Naturbildes, vervielfältigt sich darin und erweitert sich zugleich im Ganzen seiner Erscheinung. In ihm schaut er bildend, bildet er schauend sich selbst als Natur, die Natur als sein eignes Leben[2]).

Dieser Akt wäre nun vorerst nach seiner sinnlichen Seite zu prüfen. Die Phantasie ist, wie wir gesehen haben, ein höchst leibhaftes Geistesvermögen. Indem sie sich nun mit ihrem verinnerten Leib den Erscheinungen einbildet, erblickt sie in ihnen sinnliche Ausdrucksformen der Stärke, Ohnmacht, Milde, der Herbheit und Spannung, der Mühe, Ruhe, Trägheit, der Eile

[1]) Vgl. C. du Prel, l. c. S. 25, 76ff.

[2]) Neuerdings hat auch Groos hierin den wahren Grund alles ästhetischen Genusses gefunden (vgl. seine „Einleitung zur Ästhetik", Gießen 1892). Das hier Vorliegende ist der unveränderte Wortlaut eines Vortrages, den ich im Spätwinter 1890 zu Aachen und Stuttgart gehalten habe.

Digitized by Google

und Gier, der Sättigung und Frische. Schon diese sinnlichen Zustände sind von Gefühlen der Lust und Unlust begleitet, und das Gemüt steht unmittelbar unter ihrem Einfluß.

Nun aber sind es ja auch rein seelische Stimmungen, die wir in der Natur zu erblicken glauben. Wie erklärt sich das? Es wäre nicht genug, einfach darauf hinzuweisen, daß wir mit der Sinnlichkeit unserer Phantasie auch unsere Seele in die Natur übertragen. Vielmehr ist hier zu bedenken, daß unser Leib, zumal unser Antlitz und unsre Stimme eine geistige Ausdrucksfähigkeit besitzt, und eben diese seine Eigenschaft und ihre Betätigung wird in die Natur hineingeschaut.

Die einfühlende Betrachtung ist, wie wir gesehen haben, ein inneres Nachahmen. Dieses unbewußte Nachahmen setzt sich aber aus Bewegungen zusammen. Wenn uns nun in einer Landschaft etwas anmutet wie Sinnen, Gemütsstimmung, Affekt, so wird dies wohl daher kommen, daß sie durch ihre Formen, Lichter und Farben unsern innern Menschen zu sympathischen und reaktiven Bewegungen reizt, womit unser wirklicher Leib im realen Leben Zustände und Erregungen der Seele auszudrücken pflegt[1]). Daher sehen wir sanftes, nachdenkliches Gleiten der Wolken, zorniges Aufzucken des Blitzes, ängstlich zusammengedrängte, bescheiden oder traurig in sich geneigte Büsche, stolz oder trotzig ragende Felsen, entrüstet hervorbrechende Fluten, selig strahlendes Abendlicht; daher berührt uns der Wetterschlag wie eine Entscheidung; daher hören wir im Wind ein Klagen, im Donner ein Grollen. In optischer Hinsicht — und auf Erscheinungen solcher Art müssen wir uns hier beschränken — handelt es sich dabei nicht nur um ausgreifende, agierende Bewegungen, sondern auch um das feinere Wesen der Gebärdensprache. Die menschliche Mimik bezieht sich nicht nur auf wahrnehmbare Gegenstände, nicht nur auf Sinneseindrücke, sondern auch auf vorgestellte geistige Qualitäten, ethische Werte, die mit sinnlichen Gebärden beantwortet werden, als ob sie physisch, räumlich wären, aber mit Gebärden, die durch den geistigen Charakter ihres Gegenstandes eine gewisse Verklärung und Weihe erhalten, wodurch sie von den Gebärden physischer Bedeutung unterscheidbar sind. So findet der einfühlende Sinn in irgend

---

[1]) Vgl. Fr. Th. Vischer, Altes und Neues. Neue Folge. 1889. S. 330. (Kritische Gänge, Zweite Auflage, Bd. IV, S. 448.)

Digitized by Google

einer Landschaft, weil ihre Erscheinung mimisch gemahnt, d. h. weil er sich in sie persönlich, also auch mimisch versetzt, etwas Seelisches, einen seelisch berührenden Ausdruck.

Jedenfalls bringen wir auf diesem Weg mehr Licht in das Dunkel dieser Frage als auf dem Wege der Ideenassoziation. Die Ideenassoziation verknüpft mit dem Geschauten rein nach dem Gesichtspunkt eines räumlichen, zeitlichen oder ursächlichen Zusammenhangs Vorstellungen von Andrem, Nichtgegenwärtigem. Ein Abgrund kann Vorstellungen von Gefahr, geheimer Tücke, Tod, Grab, Hölle, Chaos hervorrufen. — Wir sehen im See ein Boot und stellen uns vor, wie schön es wäre, wenn wir uns in ihm befänden, wohin wir dann fahren würden. — Beim Betreten einer Waldlichtung mag sich der flüchtige Wunsch regen, hier das Leben zu verbringen, und sogleich baut sich der innere Sinn eine Hütte, wohnt sich ein in dieser tiefen Stille, geht spazieren, botanisiert und schläft vortrefflich. — Die römische Campagna, dieses in schlichter Großheit sich hinziehende Gelände zwischen Ronciglione und Terraccina, Apennin und Meer, ist für die malerische Anschauung ein wahres Paradies. Ihre Ruinen und Sümpfe, der Fieberhauch ihrer Luft, ihre öden Einsamkeiten können aber assoziativ eine düstere, melancholische Stimmung erzeugen. — Im Anblick des Hochgebirges der Schweiz sagt die reflektierende Assoziation: dort wohnt die Freiheit. — Allein wenn wir uns ernstlich auf den Standpunkt des optischen Formgefühls stellen, so haben diese naturgemäß anschießenden Vorstellungen nur nebensächlichen, sekundären Wert, denn hier handelt es sich um das vorhandene Bild selbst, um das unmittelbare Bildgefühl, nicht darum, was man sich dabei denken kann. — Es ist bezeichnend für die Romantik, daß sie so sehr zu Assoziationen neigte, im Anblick der Gegenwart traumhaften Erinnerungen nachhing und Gespenster beschwor. Wenn wir Ruinen, zerfallene Bergschlösser betrachten, so beschäftigt uns ein eigentümliches Durcheinander von architektonischer Regelmäßigkeit und felsenähnlichem Trümmerwerk, morscher Kunst und wildwüchsiger Natur, ein abrupter Wechsel von Außen- und Innenansicht, plastischem Vollgefühl und perspektivischen Einblicken und Durchblicken. Darin liegt ihr malerischer Reiz, nicht darin, daß sie uns alte Zeiten ins Gedächtnis rufen und die Vergänglichkeit alles Menschenwerks beweisen. — Kurzum Ideenassoziationen sind nicht der Grund des seelischen, freundlichen oder düsteren

Digitized by Google

Eindrucks, den uns die Erscheinung der Natur oder eines Bauwerks macht. Sie können wohl für sich sehr gefühlvoll und poetisch sein, können auch in eine ergreifende Übereinstimmung mit dem Bilde selbst treten und unsere Empfänglichkeit für dasselbe wecken und verstärken[1]), aber das Bild als solches will rein schauend empfunden sein. Die schauende Phantasie faßt sich mit ihm in unmittelbarem Kontakte zu einer Einheit zusammen. Und diesen Kontakt haben wir als ein sensitives und motorisches Durchfühlen und Nachahmen erkannt.

Um ihn etwas näher nachzuweisen, will ich nun in raschem Streifzug vereinzelte Beispiele aufgreifen.

Die Erde gewährt uns eine sinnliche Empfindung der Schwere und zusammenhängenden Festigkeit, womit wir ja durch unseren eignen Körper vertraut sind. Zugleich wird zu ihren Formen unsere Gestalt und Beweglichkeit in vorgestellte Beziehungen gesetzt.

Im Anblick von Hügeln, Bergen, Felsen, Türmen und Bäumen macht sich fühlbar, daß alles Vertikale für unsere Phantasie ein lebendiges Stehen, Streben, Steigen, dann wieder ein Wuchten, Hängen und Sinken ist. Sie lehnt und richtet sich darin auf, gelassen oder in heftigem Affekt, läßt sich freundlich nieder, herrscht stolz herab. Dabei kann sie nur die Umrisse im Auge haben, oder sich zugleich in Erde und Gestein versetzen. Im Anblick einer Reihe von gerundeten Bergformen bewegt sie sich in schwungvoller Lust, indem sie wie eine Schwalbe die Fallwucht als eine tote Hilfskraft zu neuer Erhebung benutzt. Dabei also wirkt nur die Oberfläche des Erdbilds. Hingegen sagt Mörike einfühlend:

„Der Himmel glänzt im reinsten Frühlingslichte,
Ihm schwillt der Hügel sehnsuchtsvoll entgegen."

Womit er selbstverständlich nicht nur die sprossende Vegetation, sondern auch die organisch gemahnende Rundform des Hügels im Auge hat. Vom Soracte, dem klassisch schönen, wie von einer Bildnerhand modellierten Berg bei Rom, sagt Byron:

„Er schwillt empor, wie eine Welle ragt,
Die lang sich streckt, und eh' sie niederfällt,
Gekräuselt still steht."

[1]) Vgl. W. Dilthey a. a. O. S. 378ff. (Gesammelte Schriften, Band VI, Seite 160f.)

Digitized by Google

Seine Gestalt wird hier also durch das gefühlte Vermittlungsbild der bewegten Meerwoge charakterisiert.

Als Beispiel für persönliche Auffassung tellurischer Formen zitiere ich von Byron folgende Worte:

„Dort, wo die Rhone spaltet eine Gasse
Durch Felsen, welche da stehn wie ein Paar,
Das einst sich liebt' und dann im tiefsten Hasse
Sich unversöhnlich trennte." —

Ein Berg oder Fels kann uns abgewendet, profilartig, ein anderer hergewendet, frontal erscheinen, und es hängt dies damit zusammen, daß dieser mehr in seiner vollen Körperlichkeit, jener mehr auf seine Konturen hin betrachtet wird.

Eine weite Ebene hat, für sich genommen, also abgesehen vom hoch und frei über ihr schwebenden Bilde des Himmels, worin sie eine idealisierende Ergänzung findet, sie hat an und für sich ein liegendes, schlafendes, der Schwere leblos verfallenes Aussehen. Unser innerer Sinn liegt in ihr da, ruht in ihr. Er bewegt sich aber auch aktiv, wiewohl schleppend, in ihr fort, streckt und breitet sich in ihr aus, so daß sie das selbst zu tun scheint. Willkommenen Wechsel bietet die Gliederung ihrer Fläche durch Wege, Flüsse, Seen und Bäche, Kanäle und Brücken, Äcker, Wiesen und Wälder, lichte und dunkle, von Wolken beschattete Teile. B. Auerbach sagt einmal: „Ein Gefährte geht leichter, wenn es durch eine Biegung des Weges wieder einen Schwung bekommt, bei einem schnurgeraden Weg liegt das Pferd zu gleichmäßig und ermüdend im Geschirr." — Das gilt auch vom menschlichen Blick. Auch er ist keine Maschine, liebt freien Wechsel und verabscheut Ingenieurlinien.

In der römischen Campagna, welche durch leichte Höhenzüge belebt ist, aber im Ganzen als Ebene wirkt, machen die antiken Wasserleitungen den Eindruck eines feierlichen Hinwandelns.

Über Brücken seien aus Hölderlins Gedichten zwei Stellen angeführt. Die eine aus der Ode auf Heidelberg lautet:

„Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei Dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,
Die von Wagen und Menschen tönt."

Digitized by Google

Die andere (aus dem Gedichte Andenken):

„Wenn gleich ist Nacht und Tag
Und über langsamen Stegen,
Von goldnen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehn." —

Von der Brücke wollen wir ins Wasser sehen. Die wundersame Lösungsfähigkeit unseres Innenmenschen hat ihren objektiven Grund in Wasser, Luft und Licht. Hier ist nun sein Einfühlen ganz ein Ausfühlen. Er befeuchtet sich und zergeht im Wasser, gibt sich ihm ganz hin, bis zum Verschwinden seiner selbst. Er verwandelt sich wohl auch in Erde und Gestein, aber die geologische Natur ist doch schon so sehr in bestimmte Formen verdichtet, daß seine individuelle Geschlossenheit mancherlei Anhalt in ihr findet. Solchen hat er im Wasser nur an der flüchtigen Form der Welle. Gleichwohl erscheint es ihm tief verwandt. Gelockt und gestillt von der weichen, kühlen Flut, objektiviert er sich in ihrer kristallischen Dunkelklarheit, worin Licht wie Ahnung tagt, erschaut er sich und die Welt in seinem geistähnlichen Spiegel. Goethe läßt die Geister singen:

„Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser."

Bestimmter, konkreter ist die ästhetische Wirkung der rinnenden, stürzenden, sturmerregten Flut. Ihre Wogen gewinnen den Anschein organisch drängender, schwellender Lebendigkeit.

Im Anblick des vorbeifließenden Stromes befindet sich der beschauliche Dichter in einem Doppelzustand von festem Beharren und flüchtigem Enteilen. Allbekannt sind Lenaus Verse hierüber:

„Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen."

So verbindet sich mit dem rinnenden Wasser unser Zeitgefühl. Wir sehen in ihm unmittelbar anschaulich die Gegenwart verrinnen.

Doch in anderer Stimmung folgen wir freudig und bewundernd seiner Bahn. Wie prachtvoll schildert Goethe den Lebensgang des Stroms (in Mahomets Gesang)!

— — — — — —

„Nach der Ebene dringt sein Lauf
Schlangenwandelnd.

Digitized by Google

Bäche schmiegen
Sich gesellig an. Nun tritt er
In die Ebene silberprangend,
Und die Ebne prangt mit ihm,
Und die Flüsse von der Ebne
Und die Bäche von den Bergen
Jauchzen ihm und rufen: Bruder!
Bruder, nimm die Brüder mit,
Mit zu deinem alten Vater,
Zu dem ew'gen Ozean,
Der mit ausgespannten Armen
Unser wartet,
Die sich, ach! vergebens öffnen,
Seine Sehnenden zu fassen,
Denn uns frißt in öder Wüste
Gier'ger Sand; die Sonne droben
Saugt an unsrem Blut; ein Hügel
Hemmet uns zum Teiche! Bruder,
Nimm die Brüder von der Ebne,
Nimm die Brüder von den Bergen
Mit zu deinem Vater mit!

Kommt ihr alle! —
Und nun schwillt er
Herrlicher; ein ganz Geschlechte
Trägt den Fürsten hoch empor!
Und im rollenden Triumphe
Gibt er Ländern Namen, Städte
Werden unter seinem Fuß.

Unaufhaltsam rauscht er weiter.
Läßt der Türme Flammengipfel,
Marmorhäuser, eine Schöpfung
Seiner Fülle, hinter sich.

Cedernhäuser trägt der Atlas
Auf den Riesenschultern; sausend
Wehen über seinem Haupte
Tausend Flaggen durch die Lüfte,
Zeugen seiner Herrlichkeit.

Und so trägt er seine Brüder,
Seine Schätze, seine Kinder
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz." —

Im Meer gesellt sich zur lyrischen und epischen die dramatische Wirkung. Denn im Meer erscheinen die Bewegungsformen des

Digitized by Google

Wassers größer und freier. Sie erregen den inneren Sinn zu kühnerem Schwung. Nacheilend schwebt er wie der Sturmvogel, der „Meerläufer" hart über den Wellen, steigt und sinkt er mit ihnen. Einfühlend tummelt er sich in ihren tausendförmigen Gestalten, schäumt und wütet, stürmt wie ein Heer in der Brandung.

Ebenbürtig in wilder Streitgewalt begegnet uns Binnenwasser nur in den Kaskaden des Gebirges. Ihren rasenden Fall und Aufprall schildert Byron in seinem Childe Harold:

„Gebrüll von Wassern! Hoch vom Felsensitz
Kommt der Velino durch die Schlucht gesaust;
Ein Sturz von Wassern! Niederschäumt wie Blitz
Die weiße Masse, die den Abgrund zaust!
Hölle von Wassern! Drinnen heult und braust
Und kocht die Flut, von ew'ger Qual gehetzt;
Der Angstschweiß ihrer Folter kraust
Sich um die schwarzen Klippen, die benetzt
Den Pfuhl umstarren ohn' Erbarmen, doch entsetzt,

Und steigt gen Himmel und vom Himmel rinnt
Er wieder abwärts wie ein Wolkenschoß,
Und seine sanften Regenschauer sind
Ein ewiger April für Laub und Moos,
Die sind wie ein Smaragd. — Wie bodenlos
Der Pfuhl! Wie rasend springt die Riesenkraft
Von Block zu Block, und ihres Fußes Stoß
Zermalmt die Felsen, die sie mit sich rafft." — —

So genial offenbaren große Dichter das eingefühlte Menschliche im Wasser.

Und nun die Luft? Dieses leichte, ungreifbare, ganz offene, ganz durchsichtige Element, das uns wie ein zarter Schleier belebend umhaucht, das wir ein- und ausatmen? Auch unsere Phantasie sieht das ungreifliche Bild der Luft atmend, und zwar in einem einheitlichen Akte, ihr Sehen und Atmen scheint identisch, wie Licht und Luft identisch scheinen, scheint ein verklärtes körperloses Schweben. Die durchleuchtete Atmosphäre gewährt uns die zarteste und allgemeinste Vermittelung mit dem Weltganzen, gibt uns das freieste Gefühl von Erweiterung. Noch ungleich mehr als im Wasser entäußert, verflüchtigt, verliert sich das Ich in ihr. Sie erscheint ihm als die allgemeine Substanz seines Wesens, als die physische Seite seiner Weltstimmung.

Digitized by Google

Es kann aber nicht stark genug betont werden, daß das Licht, das ja die allverbreitete Masse der Luft ganz durchdringt — und wo das nicht der Fall ist, hört ja auch die Anschauung auf — daß das Licht an dieser lösenden und ins Allgemeine treibenden Wirkung der Luft den beträchtlichsten Anteil hat. Was wir von der Luft selbst sehen, ist ja nur das äußerst feine Glanz- oder Dunstgewebe der unsichtbar kleinen Bläschen, woraus sie sich zusammensetzt. Aus dem hellen, lichtverklärten Luftmeer schöpft unsere Phantasie die Vorstellung des grenzenlosen Raumes, des Himmels. Dem Trieb, seine Unendlichkeit zu durchschwärmen, hat Goethe im Faust klassischen Ausdruck gegeben:

„Doch ist es Jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt." —

„Welche Begierde", läßt er seinen Werther aus der Schweiz schreiben, „welche Begierde, mich in den unendlichen Raum zu stürzen, über den schauerlichen Abgründen zu schweben! Mit welchem Verlangen hole ich tiefer und tiefer Atem, wenn der Adler in dunkler blauer Tiefe unter mir über Felsen und Wäldern schwebt und große Kreise zieht." — Die tief abweichenden Eigenschaften der Luft erborgend, befreit sich das gefangene Ich zur Intuition der ewigen Weltkraft, wie das die hohen Worte desselben Dichters sagen:

„Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist
Ewigen Lebens ahndevoll."[1])

Wehende, zügige und stürmische Luft berührt als lebendiger Wille. Die von ihr bewegten Gegenstände, Baumzweige, Wimpel, Wellen, Segel erscheinen dabei wie leidend, widerstrebend, weichend, gedrängt, aufgestört und gehetzt. Doch wird ihr passives Verhalten auch als ein aktives, selbsterzeugtes, als ein Kämpfen, Eilen und Jagen gedeutet.

[1]) An Schwager Kronos.

Digitized by Google

Sodann wäre namentlich auch zu beachten, wie es auf die Phantasie wirkt, wo die Luft sich durch Verbindung mit Wasser oder pulverisierten Stoffen in Dunst, Nebel, Rauch, Staub, Dampf, Wolken umwandelt. Im Frühling sehen wir ein Weben und Zittern in ihr, ein Atmen der sickernden Erde. Auch dies charakterisiert keiner so feinfühlig wie Goethe:

„Leise Bewegung
Lebt in der Luft,
Reizende Regung,
Schläfernder Duft."[1]) —

Daß und wie sich unser Sinn mit Wolken verbindet, bedarf kaum der Nachweise. Ist doch der Wolkenhimmel weichster Stoff und lockendster Schauplatz einfühlender Phantasie. Aus seinem gewitterschwangeren Schoß sind Zeus und Wodan geboren.

Vom Licht als bloßer Helle war schon die Rede, doch nicht von Lichtkörpern, konzentrierten Lichtmassen und Flammen.

Der zweite Mensch in uns kommt und geht mit der Sonne, schießt emphatisch empor mit den glühenden Wurfschlacken des Vulkans, zuckt und schlägt ein mit dem Blitz, tobt mit den wetternächtlichen Feuerfluten. Jehova fragt Hiob: „Kannst Du die Blitze auslassen, daß sie hinfahren und sprechen: Hie sind wir!" Und in der Rigweda heißt es: „Die Blitze lachen zur Erde herab, wenn die Winde Regen heruntergießen."

Prachtvoll schildert Byron das Gewitter im Gebirg und die Urkraft seiner tobenden Laute:

„Von Spalt zu Spalt,
Springt über krachendes Gefels und hallt
Der Donner — nicht aus einer Wolke bloß,
Nein, das Gebirg von tausend Stimmen schallt,
Die Alpen jauchzen, und auf ihr Getos
Antwortend bricht von fern des Jura Donner los." —

Die Feuerglut, worin sich der Erdenstoff verzehrt, kann der Phantasie wie Vergeistigung und Erlösung erscheinen. Ich erinnere nur an Hölderlins Wort:

„Und befreiet in Flammen
Fliegt in die Lüfte der Geist uns auf."[2]) —

[1]) Frühzeitiger Frühling.
[2]) Der Abschied.

Digitized by Google

Mehrmals lag es nahe, das Wesen des Raumsinnes für sich zu bedenken. Doch das würde zu weit in die Philosophie hineinführen. Besonders die Tiefenprojektion scheint mir wichtig für unsern Standpunkt. Es fehlt uns noch eine Ästhetik der Perspektive. Ebendarin ist die Selbstversetzung unserer Phantasieperson, ihr volles Erfassen begründet. Perspektivisch, wie wir sehen, empfinden wir die Dinge plastisch, umgreifen wir sie dabei im Geiste, erfühlen so ihre konkrete Existenz von außen nach innen und umgekehrt. Unser Gefühl wird wesentlich bestimmt durch die Art der Verkürzung, Verschiebung und durch den Grad des Abstandes. Dem intensiven Blick in die Ferne entspricht eine Spannung der Seele, der räumlichen Vertiefung ein Hinstreben des Gemüts.

Dafür mag Lenau zeugen[1]):

„Die dunkle Ferne sandte leise
Die Sehnsucht, ihre Schwester, mir,
Und rasch verfolgt' ich meine Reise
Den Berg hinab, zu ihr, zu ihr:

Wie manchen Zauber mag es geben,
Den die Natur auch dort ersann;
Wie mancher Biedre mag dort leben,
Dem ich die Hand noch drücken kann!"

Die zweite Strophe ist ein Beispiel dafür, wie sich der unmittelbaren (hier allerdings zu Personifikationen verdichteten) Beseelung die reflektierende Ideenassoziation anfügt.

* * *

Auf diese spärlichen Hinweise muß ich mich hier beschränken und zu mancher Frage von grundsätzlicher Wichtigkeit schweigen.

Namentlich vom Wesen der Harmonie sollte noch die Rede sein. — Wo uns die Natur einen vollen Bildgenuß gewährt, da scheint sie uns ein Gleichgewicht von Kräften darzubieten. Dies hängt wohl von äußeren Bedingungen, noch mehr aber von unserem Standpunkt und unserer Stimmung ab. Der ästhetische Sinn bildet sich nach seinem subjektiven Wähnen den formwirkenden Sinn der Natur ein, er verwirklicht so schauend in einem menschlich harmonisierten Schein ihr Urgesetz, die Herrschaft des Ganzen über die Teile. Schon im Akt der nachahmenden

[1]) Wanderung im Gebirge, 7.

Digitized by Google

Naturbetrachtung selbst liegt ein Trieb der Rhythmisierung, Lösung, abwägenden Ausscheidung des Fremdartigen und Störenden. Aber dieser Trieb und seine Realisierung im Kunstwerk ist recht schwer zu erörtern. Wollten wir es versuchen, vor irgend einer bestimmten Gegend oder vor einem Meisterwerk von Rembrandt, Jakob Ruisdael, Claude Lorrain, so würde sich herausstellen, wie unzureichend unsere Erkenntnis ist, wie wenig unsere Begriffe dazu taugen, das Vorliegende und seinen individuellen Reizkern zu erklären. Wir kommen nicht über das theoretische Problem hinaus, und immer wieder stehen wir ratlos und müssen uns ohne Hoffnung auf Antwort fragen: Was ist es, das hier so eigen seelenvoll zu unseren Herzen spricht?

Die Ursache dieser Wirkung kann nicht nur in uns, sie muß auch in der Natur liegen. Aber gewiß ist auch, daß die Natur so, wie es uns in ästhetischer Stimmung scheint, nicht seelenvoll, daß sie so nicht mit uns verwandt ist[1]). Die Tatsache, daß in ihr etwas wie Geist wirkt, erlebt der ästhetische Sinn, aber die Art, wie er es erlebt, ist eine Illusion.

Der Phantasiemensch identifiziert sich mit der Natur, aber er ist es eben, der das tut. Er wird schauend Natur, aber was sie ohne sein Schauen ist, weiß er nicht. Goethe sagt einmal: „Es sind immer nur unsere Augen, unsere Vorstellungsarten; die Natur weiß ganz allein, was sie will, was sie gewollt hat." Das Ergebnis besteht also in Folgendem: Der Inhalt einer Landschaft ist unser eigenes Wesen, aber getaucht in das unbekannte Wesen der Natur. Sympathisch ahmen wir innerlich ihre Erscheinung nach, doch wir würden es nicht tun, wenn wir nicht den gleichen Ursprung mit ihr hätten, und es würde uns nicht beglücken, wenn nicht wir und die Natur auf solches Glück eingerichtet wären.

Dieses gegenseitige Verhältnis expliziert sich nun augenscheinlich, aber unerklärbar in der Darstellungsweise des Malers. Mit Goethes Satz: „Daß die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt", kreuzt sich ein anderer, worin er den subjektiven Gehalt der Kunst hervorhebt. Dieser andere Satz Goethes lautet:

---

[1]) Vgl. Fr. Th. Vischer, Altes und Neues. Neue Folge. 1889. S. 341. (Kritische Gänge, Zweite Auflage, Bd. IV, S. 455f.

Digitized by Google

„Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen)."

Beide Sätze sind gleich wahr. — Wenn wir nun zurückblicken auf unseren Versuch, wenigstens das Wesen unserer Betrachtung der Natur zu beleuchten, so müssen wir schon deshalb seine Unzulänglichkeit erkennen, weil die Natur selbst ewig unbekannt bleibt. In ihrer Fremdheit verschwindet auch unsre Selbsterkenntnis, denn im ästhetischen Akte wirken ja Natur und Phantasie in innigster Verschmelzung durcheinander. — Auch diese Not wurde von Goethe tief empfunden und mit folgenden Worten ausgesprochen: „Die große Schwierigkeit bei psychologischen Reflexionen ist, daß man immer das Innere und Äußere parallel, oder vielmehr verflochten betrachten muß." Hier aber, muß ich hinzusetzen, auf ästhetischem Boden haben wir es gar mit Identifizierung zu tun. Und so sind wir wieder zu unserem Ausgangspunkt zurückgelangt, stehen wieder vor dem Rätsel der Natur und müssen uns gestehen: Ihr Seelenschein bleibt, wie sie selbst, ein Geheimnis.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN

Zu S. 1 bis 44: Diese Schrift ist ein unveränderter Abdruck meiner 1871/72 verfaßten Inauguraldissertation.

Zu S. 14, 17, 39f.: Motorische Vorstellung stabiler Formen. Mein Freund Otto Wiener, Professor der Physik in Leipzig (†), hat mir am 10. Juni 1922 hierüber folgendes geschrieben: „Sie haben in dieser Schrift (Über das optische Formgefühl) eine ganz wichtige Entdeckung gemacht und durch rein psychologische Analyse vorweggenommen, was die neuere Gehirnanatomie bestätigt hat. Auf die Gefahr hin, daß es Ihnen bekannt ist, möchte ich dazu erzählen, daß ich während des Krieges von merkwürdigen Gehirnschußverletzungen gehört habe, die mit dem Verlust der Fähigkeit, Formen zu erkennen, verbunden waren, obgleich das Sehvermögen an sich nicht gelitten hatte. Es ist mir nicht mehr genau in Erinnerung, ob damit auch gewisse motorische Funktionen ausgefallen waren. Aber jedenfalls erklärte man sich die Erscheinung durch die Unfähigkeit der Betreffenden, im Geiste die Formen durch gedachte motorische Impulse nachzufahren. Die Physiologen nennen diesen neuen Sinn einen stereognostischen Sinn. Wie sehr Sie sich diesen neueren physiologischen Beobachtungen nähern, ersah ich besonders auf Seite 12 (14) Ihrer Schrift: ‚Ein Bewegungsreiz hat durchaus nicht immer die entsprechende wirkliche Bewegung zur Folge, stets aber die Vorstellung derselben'. Seite 15 (17): ‚Allen Raumveränderungen tasten wir mit liebenden Händen nach'. Seite 44 (39f.) sprechen Sie vom ‚eingefühlten stereometrischen Konkretum'. Mit andern Worten: Sie haben diesen ‚stereognostischen Sinn' als vorhanden angenommen."

Zu S. 17 und 21: Das Wort „einfühlen" habe ich mir damals (wie die Worte „zufühlen, nachfühlen") zu meinem Zwecke selbst gebildet, ohne zu wissen, daß es bereits bei Herder vorkommt.

Zu S. 42: Statt: „die Schönheit, das Götterbild ist wie der tiefe Sinn der sokratischen Reden in das Fell eines wilden Satyrs gehüllt (vgl. Platos *συμπόσιον*)" sollte stehen: die Schönheit, das Götterbild, ist wie der Genius des Sokrates im Hohlbild eines Silenen verborgen und wie der tiefe Sinn der Reden desselben in das Fell eines wilden Satyrs gehüllt (vgl. das *συμπόσιον* von Plato und das von Xenophon). Plato sagt nach der Übersetzung von Ed. Zeller (Marburg 1857, S. 67): „Ich behaupte nämlich, er (Sokrates) habe die größte Ähnlichkeit mit

Digitized by Google

jenen Silenen, welche die Bildhauer anfertigen, um sie mit Hirtenpfeifen oder Flöten versehen in ihre Werkstätten zu stellen, wenn man sie aber auseinandernimmt, so findet man, daß Götterbilder darin stecken. Weiter behaupte ich, daß er dem Satyr Marsyas gleiche." Dann (ebenda S. 77): „... so wunderlich ... wie dieser Mensch ist, er selbst sowohl als seine Reden, wird man, wie viel man suchen mag, nichts finden, auch nicht von ferne, weder in der Gegenwart, noch in der Vergangenheit, außer man vergleicht ihn, wie ich sage, mit gar keinem Menschen, sondern mit den Silenen und Satyrn, ihn und seine Reden. — Denn das habe ich am Anfang dieses Vortrages noch vergessen, daß auch seine Reden den Satyrgehäusen außerordentlich ähnlich sind. Denn die Reden des Sokrates werden jedem, der sie zum erstenmal hört, lächerlich vorkommen, in solche Worte und Ausdrücke sind sie eingehüllt, wie in das Fell eines wilden Satyrs. Da redet er von Lasteseln, von Schmieden, Schustern und Gerbern, und es sieht aus, als sage er immer dasselbe mit denselben Worten, so daß jeder Unerfahrene und Gedankenlose darüber lachen wird. Sieht man aber seine Reden geöffnet, so wird man zunächst finden, daß sie allein unter allen einen vernünftigen Inhalt haben, und weiterhin, daß sie ganz göttlich sind und eine Fülle von Tugend, gleich Götterbildern, in sich beherbergen und das meiste von dem, oder vielmehr das alles umfassen, worauf man seinen Blick richten muß, um ein tüchtiger Mann zu werden."

Zu S. 45: Der Ästhetiker Robert Zimmermann (†) hat hierauf, am 25. Oktober 1874, in einem offenen Brief an die Zeitschrift „Die Literatur" (Nr. 44) konstatiert, daß der anonyme Kritiker im „Literarischen Zentralblatt" und er selbst eine und dieselbe Person sind.

Zu S. 55 bis 76: Der Zweck dieses Vortrags war, das Wesen der Einfühlung mehr allgemeinverständlich und mit reichlichen Beispielen zu beleuchten. Beides war in meiner ersten Schrift hierüber vermißt worden, und in meiner zweiten, zur Selbstverteidigung geschriebenen, fehlte mir dazu der nötige Raum.

Es lag übrigens in meinem Plan, den sinnlich-seelischen Schein des Lichts und der Farben noch in einem besonderen Kapitel und den subjektiven Ausdruck der künstlerischen Form als solcher in einem zweiten Teil für sich auseinanderzusetzen. Einiges darüber enthalten meine „Studien zur Kunstgeschichte" (Stuttgart, Bonz, 1886) und mein Büchlein über P. P. Rubens (Berlin, Cassirer, 1904).

Robert Vischer.

Digitized by Google